مسرح الدم والدموع

دراسة
فى الميلودراما المصرية
والعالمية



مسرح الدم والدموع

دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية

تقديم
معركة قديمة

فى أواخر عام ١٩٢٦، قامت معركة فنية قصيرة - ولكنها طريفة - بين الدكتور سعيد عبده وبين الأستاذ محمود كامل المحامى.

شهدت هذه المعركة إعداد مجلة الكشكول عن أيام ١٧، ٢٤، ٣١ ديسمبر من العام المذكور، وبدأها بالطبع «الناقد» الدكتور سعيد عبده، وهو إذ ذاك شاب فى عنفوان قدرته الفكرية والبلاغية، يذهب إلى هدفه مختالاً وعدته: لسان لاذع، وعقل لا يطرف، وروح واثقة بعدالة ما تطلب. وكانت مناسبة المعركة مسرحية كتبها الاستاذ محمود كامل بعنوان «الوحوش»، وقدمتها فرقة رمسيس فى العام ذاته، وقام فيها يوسف وهبى بدور بارز. لم تعجب المسرحية سعيد عبده، فأعمل فيها لسانه اللاذع، وجعل من نقدها مناسبة هاجم فيها فن الميلودراما بوجه عام، وهو الفن الذى كان يكتسح خشبة المسرح المصرى فى تلك الأيام، إثر نجاح مسرحيتى انطون يزبك: «عاصفة فى بيت»، و«الذبائح».

وكان سعيد عبده قد أعمل قلمه الحاد فى جسم الميلودراما فى مناسبة سابقة على هذه وفى مجلة الكشكول أيضا، (١٥ اكتوبر ١٩٢٦)، وذلك حين ذهب يشاهد مسرحية «الصحراء»، من تأليف يوسف وهبى. يومها قال سعيد عبدة وهو يخلط الجد بالفكاهة «غاب جحا عن أهله أعواماً، ثم عاد وقد برح به الشوق اليهم. فسأل أول من طالعه على مدرجة الطريق. قال: أهم جميعا بخير؟ قال: اللهم إلا كلبك الأمين. قال: ما خطبه؟ قال: أصابه سعر، فعض أخاك، فقتلوه قال: وما فعل الله يا أخى؟ قال: هلك، فماتت أمك حزناً عليه. قال: وارحمتاه لوالدى المسكين. قال: هون على نفسك، فأبوك قد أراحه الله من زمن، فقد قتله الحزن

على أخيه الذى ذبحه اللصوص. ولولا أن جحا المسكين أدرك غراب البين بضربة صرعته لزف له مصارع أهله أجمعين»!

ثم يمضى سعيد عبده، مواصلاً نقد الميلودراما، ومعرضاً بما فيها من تراكم الفواجع وحوادث القتل، فيقول: منذ عامين تقريباً، تقدم الأستاذ أنطون يزبك إلى عالم التمثيل برواية: «عاصفة فى بيت»: سلسلة من الآلام تألبت كلها على رأس رجل واحد، هيأت له القبر بعد أن سلبته الشرف والحياة. نجحت الرواية فأتبعها بالذبائح، ويومئذ بكى وأبكى واتخذ من صدور أسرة بأسرها غرضاً وسدد إليه ذخيرة جيش كامل من السيوف والبارود، فلم يدع منها فماً يقول: كان أبى، ولا عينا تسقى قبر فقيدها بالدموع».

ثم ينتقل الناقد من هذا التعريض بفن لا يستسيغه ويود لو تخلص المسرح المصرى الناشىء منه إلى عرض شىء من الأسباب التى تساق تبريراً لقيام الميلودراما، ونجاحها على خشبات المسارح: اعتذرنا نحن له يومئذ من هذه القسوة بأن عواطف الشعب نائمة، لا توقظها إلاّ عواصف الآلم، ومنظر الدماء فى المذابح، وقرع الطبول المحزنة على آذان النيام. قلنا رواية فجائع بين ألف رواية تمثل الحياة بما فيها من دمع وابتسام، فلتكن بينها ملحاً، وما يستغنى عن الملح الطعام. لكن يظهر، وا أسفاه، أن الطعام سيستحيل كله إلى ملح. وهذه السلخانة التى كانت بالأمس فكاهة، ظهرت على المسرح اليوم، ولكن بغير قلم الأستاذ يزبك. ويخيل إلى أن السادة المؤلفين قد غيرهم ما أصاب صاحبهم من نجاح فاستطابوا المرعى، واندفعوا يحصدون منه سنابل الألم، ثم يطحنونها بين حجارة من ألفاظهم الداوية، ويقدمونها وليمة من دم ودموع لأولئك التعيسين الذين قدر عليهم أن يكونوا أبطالهم على المسرح».

والمصيبة - يمضى الناقد ليقول - أن الأثر الحراق الذى تسعى الميلودراما إلى كسبه وتأكيده، وترمى من ورائه إلى ايقاظ النيام، هذا الأثر لا مفر من يضعف على المدى: «أن بهذا الطبل الداوى تستيقظ العواطف حقا، ولكن يقظة الاحتضار. ويقينى أن الجمهور المسكين، يوم شهد «الذبائح»، سقطت من عينه «عاصفة فى بيت». وأن هذا الجمهور قد يشهد اليوم «الذبائح» بعد «الصحراء»، فيعجب لها كيف أبكته بالأمس».

فالميلودراما، إذن، فى رأى الدكتور سعيد عبده، فن ردىء، لا يمثل واقع الحياة بما فيها من دموع وابتسام. وهو إلى هذا فن ذو أثر مؤقت، لأن مؤلفيه مضطرون إلى المزايدة على أنفسهم، وعلى بعضهم البعض، فى سبيل الحصول على أثر أقوى وأقوى، ولا مفر لهذا الأثر من أن يصبح أضعف وأضعف، ومن ثم تموت الميلودراما، وتموت معها الآمال المعلقة على نشأة مسرح قومى فى مصر.

وسعيد عبده مستعد - مع ذلك - إلى أن يتحمل نسبة ما من هذه الميلودرامات - واحد إلى ألف كما يقول - شريطة أن تكون فى جودة «الذبائح»، التى يعترف - ضمنا - بأنها ميلودراما جيدة.

فى هذا الجو عرضت مسرحية محمود كامل «الوحوش» فاستفزت سعيد عبده إلى مزيد من التهكم والتعريض والفكاهة الشائكة، بعد أن وجد فيها تحقيقاً لما سبق أن سجله من تكالب المؤلفين على الميلودراما، جرياً وراء النجاح الذى أصاب أنطون يزبك.

قال سعيد عبده فى نقد المسرحية، بعد أن ضغط حجمها - عامداً - الى حد السخف: «أبطال هذه الرواية سبعة. يموت أحدهم «إلهى». ويموت الثانى خنقاً، والرابع يقضى عليه بالموت فى المستشفى والخامس يموت منتحراً، والسادس أمرأة هى أم أمين أفندى وهذه تموت بمرض القلب، وهناك رجل كان عشيقها، وهذا الرجل مريض بالزهرى، والطبيب الذى يعالجه لوجه الشيطان قد مات مختنقاً، وعندنا فى الطب أن الزهرى المزمن مع عدم العلاج يساوى الموت المؤكد مضافاً اليه التشويه والآلام».

ثم يعرض الناقد لتكنيك المسرحية فيجد أنه «لا يعدو سلسلة مقالات تلقيها طائفة من الأشخاص تقف على خشبة المسرح، هذا يقول فى أضرار الخمر وذلك فى أضرار الكوكايين وثالث فى شكوى الزمان، ورابع فى «وقال يمدح»، وخامس فى سفالة الأطباء، وسادس فى نذالة المحامين، ثم يكون جزاء هؤلاء الوعاظ الطيبين من كرم المؤلف أن يسلط عليهم عاملا من عوامل الدمار يؤزهم ازاً، فإذا المسرح قطعة من سه واترلو، واذا الستار كفن للخطباء أجمعين.»

ثم يترك سعيد عبده خناق المؤلف ليمسك بخناق يوسف وهبى فيعيب عليه أن يصفع جمهوره بثلاثة مآتم فى موسم واحد، وأن تكون ثلاثتها وليدة أقلام مصرية «إن هذا لكثير، لئن يكن هذا هو الأساس الوحيد لتشييد المسرح المحلى المزعوم، فليسقط هذا المسرح إلى الأبد، ولنظل كما نحن عيالاً على مسارح الغرب نتقبل منها الصدقات بفرحة وخمول...»

❋❋❋

والتقط محمود كامل القفاز فى العدد التالى من الكشكول فى كلمة كتم فيها غيظه حتى قرب النهاية، دافع فيها عن مسرحيته على أساس أن سعيد عبده تعمد تسخيفها، وقصد إلى المبالغة فى عدد الضحايا فيها، دون استناد لا إلى القانون الذى سوف يبرىء بعضهم، ولا إلى واقع المسرحية ذاتها. ثم انتقل من هذا إلى تبيان الأساس الفنى الذى تقوم عليه المسرحية:

«تتهمنى بأننى حشوت قصتى بالخطب عن الخمر والكوكايين والأطباء. وماذا أفعل وأنا أنتمى فى ذلك إلى مدرسة مسرحية لها أنصار يعدون بالملايين فى كل أنحاء العالم؟ ألم يأتك خبر المسرح المفيد الذى دعا اليه دوما الصغير، والذى جعل من شرائطه أن يقوم الكاتب واعظاً على المكشوف فوق خشبة المسرح؟ ألم يأتك خبر يوجين بريو[1]، مؤلفة قصة «المسحور» التى

(١) يوجين بريو،(١٨٥٨ - ١٩٣٢) هو المتبنى الرئيسى لفكرة المسرح المفيد. فى فرنسا وفى العالم كله. اشتهر فى أوائل تسعينات القرن الماضى، حين مثل عدد كبير من مسرحياته على خشبة المسرح الحر. وينتظر بريو إلى المسرح =

ترجمها مسعود بك ومثلت على مسرح الأوبرا ولم تكن الا خطبة – على حد تعبيرك – عن كيفية الوقاية من الأمراض السرية؟ هل تعلم أن هذا الكاتب من أعمدة المجتمع الفرنسى، وأن قصصه قد ترجمت كلها الى معظم لغات العالم فلاقت نجاحاً وتقديراً أينما حلت، وأن له قصة تعرض الآن على مسرح الأبروا، هى قصة «الرداء الأحمر»، يصفق لها صغار العمال والعاملات فى شيكوريل وسمعان؟ فاذا ذهبنا نشاهد «المسحور» على مسرح الأوبرا، غادر النقاد الصالة بعد الفصل الأول. ماذا نسمى هذا؟ أنا لا أريد أن أسميه جهلاً، ولكننى لو فهمت أن يريد الجمهور والعامة من الكاتب المسرحى شعبية متطرفة، فأنا لا أفهم أن يسف النقاد إلى مطالبة الكتاب بتلك الشعبية المعيبة.»

ثم ينهى محمود كامل دفاعه عن مسرحيته قائلا: أنا لم أقل فى يوم من الأيام اننى سأكتسح أمثال برنشتين[1] وباركر[2]، ولن يصل بى الادعاء إلى هذا الحد. كل ما أرجوه أن يفهم النقاد – وكان من الواجب أن يفهموا جيداً – أن برنشتين وباركر اذا جلسا ليكتبا فوراءهما ماض مسرحى مجيد وتطور تاريخى طويل، عليه يعتمدون ومنه يستمدون الوحى.

أما نحن، فماذا وراءنا، وراءنا الصحراء المترامية الأطراف.»

❋❋❋

ورد سعيد عبده الرد ذاته الذى يجمع بين الدعابة والوخز وشىء من الأساس الموضوعى لحملته على الميلودراما قال: لتكن يا صديقى تلميذاً لدوما الصغير أو دوما الكبير أو دوما المتوسط. فهذا لا يعنينى ما دامت رائحة روايتك كريهة فى أنفى. هذه الأسماء التى تعبدونها وتقدسونها كآلهة أو انصاف آلهة، لم يخلق الله أصحابها من طينة الزير وخلقنا نحن من طينة

= كمنبر للخطابة ضد المساوىء الاجتماعية، وهذا يضعف الكثير من مسرحياته. غير أنه فى مسرحيات بذاتها يجمع بين النظرة التعليمية وبين عطف عميق على ضحايا هذه المساوىء بين الأفراد، مما يجعل للمسرحيات قيمة فنية وانسانية واضحة.

ومن هذه المسرحيات. «بنات مسيو ديبونت الثلاث»، (١٨٩٨)، وفيها يندد بزواج المصالح و«الروب الأحمر» (١٩٠٠) وفيها كشف لمساوىء النظام القضائى، و«البضائع المعيبة»، وفيها يتعرض لأخطار الأمراض التناسلية.

(١) هنرى برنشتين، (١٨٧٥ – ١٩٥٣) من أنجح كتاب المسرح فى فرنسا. وصل ذروة شهرته قبيل الحرب العالمية الأولى. اتقن صناعة المسرحية، ودرت عليه مسرحياته ارباحا طائلة قدرت بثمانية مليون دولار. ظلت مسرحياته تمثل عشر سنوات متصلة فى مكان ما أو آخر. وذات مرة قدمت ثمانون من مسرحياته دفعة واحدة فى أماكن متفرقة. ومن مسرحياته: «اللص» التى تقوم على الاثارة، (١٩٠٦) و«المرتفع»، (١٩١٧) وفيها يستخدم علم النفس الذى كان موجة بازغة اذ ذاك.

(٢) لعله يقصد الكاتب الانجليزى هارلى جرانفيل باركر، (١٨٧٧ – ١٩٤٦) وكان مخرجا وممثلا أيضا.ومن أهم وقائع حياته، اشتراكه مع المدير المسرحى فيدرين فى ادارة مسرح كورت، حيث قدمت فى السنوات الأولى لهذا القرن تجارب كثيرة فى الاخراج ورسم المناظر والاضاءة. كذلك الأعمال الناجحة الأولى لبرنارد شو، وعدد من أهم مسرحيات شكسبير، إلى جانب أعمال يوريبيديس وماترلينك وابسن وغيرهم. ومن أهم أعمال باركر المسرحية «ارث فويسى» و«بيت مدراس» و«فرخة الارصاد» و«تزويج آن ليت».

القلل.. أنا لا أدين لهم بشىء أكثر مما أدين لك... فلا تحاول أذن أن تستغل الموقف على حساب هؤلاء.

ان يكن ألف دوما يخطبون على المسرح، فهنالك برنشتين واحد يملأ لك المسرح حياة، يعظك من حيث لا تشعر أنه يعظك، لا يترك زمام الحديث فى يد أبطاله أكثر من ثوان معدودة، يرغمك على أن تشهد روايته بشوق، وألا تفارقها سوماً فى نهاية فصلها الأول. فإن لم يكن بد من تقديس أحد، فتعال معى يا صديقى نقدس هذا الرجل، ونقل فيه ونأخذ عنه ما نشاء، أما أن نأخذ عن حسن أفندى فايق مؤلف شم الكوكايين، فمسألة فيها نظر...»[1]

ولم تنشر الكشكول بعد هذا شيئاً عن هذه المعركة الطريفة والمفيدة معًا، مما يحق لنا معه أن نستنتج أن الأستاذ محمود كامل قد بر بوعد كان قد قطعه على نفسه بألا يرد على ما يوجه إلى مسرحيته من نقد، خيراً كان أم شرا. وهو الوعد الذى استثنى منه الدكتور سعيد عبده – مؤقتاً – ثقة منه فى جدية الناقد وحسن مقصده.

وننظر الآن نظرة سريعة فى هذا كله. يلحظ القارىء اننى أثبت ملخصاً وافياً لهذه المعركة. فعلت هذا لأطلع أبناء الجيل الحاضر على مبلغ الجدية والاخلاص والمصارحة التى كانت تتسم بها أمور المسرح – أحيانا – من حوالى ربع قرن. كما أردت أيضا أن أكشف عن جذور المشكلة التى تطرحها الدراسة الحالية. فهى مشكلة لا تقوم فى فراغ، كما قد يظن البعض لأول وهلة، بل أن لها جذورا عميقة فى أرض مسرحنا. كما انها لا تزال مطروحة علينا، برغم أن أبعادها وأوجهها الحقيقية غير ظاهرة الا للمدقق. ذلك أن صيحة الدكتور سعيد عبده ضد الميلودراما ما فتئت تتردد بيننا. وهى صيحة لها ما يبررها إذا ما وجهت ضد الميلودرامات السيئة. ومن هذه توجد آلاف مؤلفة، لا فى مصر وحدها ولكن فى كل بلد ظهرت فيه الميلودراما المسرحية والروائية، على امتداد القرن التاسع عشر – عصر ازدهار الميلودراما.

بل أن صيحات ضد الميلودراما كانت تقوم فى عهدها الذهبى، أيام بيكسيريكور[2] فى فرنسا. فقد ظهرت فى أوائل عهد ملك الميلودراما هذا قطعة مسرحية من نوع الفودفيل بعنوان «لتسقط الشياطين، لتسقط الوحوش، ليسقط السم، لتسقط السجون، لتسقط الخنازير»! ولعل هذه كانت أول مرة تستخدم فيها الجمل الطويلة عناوين للمسرحيات، مما يسلب عناوين قرننا العشرين ميزتى الجدة والمعاصرة معا!

غير أن هذه الصيحات وأمثالها لا تغير من الأمر الواقع شينا وهو أن هناك ميلودرامات

---

(١) كان الاستاذ حسن فائق، الممثل الكوميدى المعروف، قد ألف مونولوجا عن اضرار الكوكايين فى عشرينات القرن. والدكتور سعيد عبده يتهم الاستاذ محمود كامل بأن مسرحيته لا تعلو كثيرا عن كلمات المونولوج التى تقول:

:شم الكوكايين   خلانى مسكين
راسى بتــــزن   وقلبى حزين!

(٢) اقرأ عن بيكسير يكور فى الفصل الأول من هذا الكتاب.

جيدة إلى جوار الميلودرامات السيئة وأن الميلودرامات ليست انحطاطا للفن المسرحي، وانما هي فن درامي قائم بذاته، له محاسنه وله أيضا مساؤه.

وقد ارتبط هذا الفن منذ نشأته بقضايا المجتمع، وبقضايا الشعوب بوجه خاص على نحو ما تظهره الدراسة التالية. وهذا يعني أن الميلودراما لها أساس تاريخي وتراثي راسخ، وليست مجرد مرحلة في حياة الدراما - ومرحلة منحطة ينبغي أن نتخلص منها بأسرع ما نستطيع.

كما أنه يعني أن ما يساق أحياناً من تفسير لقيام الميلودراما على أساس نفسي وحسب - كما يفعل ناقد الكشكول في عدد ١٩ نوفمبر ١٩٢٦[١]، وكما يفعل الدكتور محمد مندور[٢] هو أبعد ما يكون عن تبيان حقيقة الميلودراما، وتفسير ما لقيته وما لاتزال تلقاه حتى الآن من تأييد شعبي عارم.

إن ما يقرره الأستاذ محمود كامل في مقال له نشرته جريدة السياسة[٣] من أن الميلودراما هي القصة المثلى في نظر العامة، في مصر وفي كل بلد آخر تتفاوت فيه مدارك الناس هو قول أقرب إلى الحقيقة وأجدى بمراحل من مجرد الاقتصار على سب الميلودراما، ومحاولة منعها من التداول. كما أن ما يفطن اليه الأستاذ محمود كامل في مقال السياسة وفي رده على الدكتور سعيد عبده من أن ارتباط فن الميلودراما بالأهداف الرئيسية للمجتمع أمر طبيعي وواجب بوصف أن الميلودراما وسيلة فنية مجدية للوصول إلى الجمهور هو قول عدل ينبغي أن نحمده لقائله، وأن ندخله في الاعتبار دائما.

ويلفت النظر - في هذا الصدد - أن الدكتور محمد مندور يسجل استخدام المسرح المصري للميلودراما في النقد الاجتماعي - بدلا من الكوميديا - ثم لا يجد تفسيراً لهذه الظاهرة المبشرة سوى أن الناس في مصر كانوا حزانى، مثقلين بالهموم، فوجدوا في الميلودراما تنفيسا عن أحزانهم. كما يسجل الدكتور مندور ازدهار فن المسرح الهازل في الفترة ذاتها - عشرينات القرن - ثم لا يجمع بين هذه الظاهرة وبين الظاهرة السابقة في نتيجة منطقية واحدة هي: إن الميلودراما والفارس كلاهما وجهان لشيء واحد هو المسرح الشعبي وإن هذا المسرح قام وسيقوم دائما، بصرف النظر عن أحزان الناس أو أفراحهم، وإن كان من الطبيعي أن يتأثر ويتشكل بالمراحل الاجتماعية التي يمر بها الناس.

---

(١) قال ناقد الكشكول المسرحي - وأغلب الظن أنه سعيد عبده دون توقيع - «للجمهور ولع شديد بمظاهر العنف، وكل شيء غريب. ولعل هذا الولع يستمد حياته كلها من تلك العاطفة الساذجة التي تستبد بهذه القلوب المغلقة، والتي هي تركة الجماهير من حياة أجدادنا الأول، يوم كانوا يعيشون في غاب لا يرون فيه الا حدقتي سبع، أو أفعى تبحث عن فريسة، أو تمساحا يريد الطعام. هي نشوة اذن، تأخذهم اليوم كلما رأوا اشباه هذه الروائع ممثلة في عواطف الناس. والا فلماذا يعجبون بمثل رواية «أحدب نوتردام» وليس فيها الا سلسلة من مظاهر العنف الغريب وعشرات الحوادث التي لا يمكن أن تتفق مجتمعة في الحياة؟!».

(٢) في كتابه، «المسرح النثري»، منشورات معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٩.

(٣) انظر كتاب: «المسرح النثري»، ص ٦٦.

ومن واجبنا بعد هذا أن نلتفت إلى حقيقة واقعية، وهي أن الميلودراما - عوضا عن أن تكون ماتت - قد وجدت لها في السينما مجالاً أوسع وأكثر تأثيراً بما لا يقاس. وقد لاحظ بروفيسور الاردايس نيكول منذ الثلاثينات - في كتابه: «تاريخ الدراما الانجليزية - جـ ٤ -» أن الجماهير اليوم تزحم قاعات العرض السينمائي لتشاهد أفلاما تشبه تماماً ما كانت تحويه ميلودرامات القرن التاسع عشر من قصص وحبكات.

ولا يزال هذا هو الموقف إلى اليوم في كثير من الأفلام المتفاوتة الحظ من الجودة والقيمة الفنية، ابتداء من أفلام رعاة البقر إلى الأفلام شبه التاريخية التي تنتجها هوليوود عن أثينا أو روما القديمة، إلى أفلام الثورات الكبرى، (الفرنسية والأمريكية مثلا) إلى قصص إنسانية حديثة كان أبرزها - في الأيام الأخيرة - «قصة حب» التي نجحت نجاحاً مدوياً ودرت أكثر من خمسين مليونا من الدولارات. وإلى جوار هذا فإن الميلودراما قد وجدت في صحف الاثارة الواسعة الانتشار، وفي الروايات البوليسية متنفساً آخر، لا يقل اتساعاً وشمولا.

واقع الأمر اذن أن الميلودراما مازالت قائمة بيننا، وأنها سوف تبقى معنا إلى وقت طويل. وواضح أن قضيتها أبعد من أن تكون قد حسمت.

فمن جهة، لاتزال النظرة التي ألقاها الدكتور سعيد عبده على الميلودراما منذ ست وأربعين سنة هي النظرة السائدة بدليل ما ينشر بين الحين والحين من اتهام للسينما المصرية بأن الميلودراما تسيطر على الغالبية الكبرى من أفلامها. والاتهام يسجل الظاهرة وحسب، ولا يحاول أن يتبين فيها وجهاً مشرقاً تستطيع السينما المصرية أن تتبناه لتصبح شعبية حقا. ومن جهة أخرى، لا تزال حاجاتنا إلى المسرح المفيد الذي دعا اليه محمود كامل، قائمة لم تجد من يكفيها، بشرط أن يقدم هذا المسرح الفائدة والفن المسرحي معاً وفي الإطار الواسع الذي تتيحه الميلودراما الشعبية، وبمحضر من جماهيرها الكثيرة المتحمسة.

وهذه حال لا يحسن السكوت عليها، إذا كنا نريد للمسرح شعبية وانتشارا حقيقيين. وعوضا عن السكوت، ينبغي على دارسي المسرح أن يعملوا النظر في قضية الميلودراما بروح الحياد، ويستغنوا عن الرفض المسبق الذي ينظرون به اليها. ذلك أن الميلودراما لها امكانات كثيرة خيرة لو أحسن استخدامها.

وفي سبيل البحث عن هذه الامكانات، أقدمت على هذه الدراسة، محاولا بها القاء بعض الضوء على المشكلة، مستكملا - في الوقت ذاته - بحثي في المسرح الشعبي، الذي بدأته من سنوات بالنظر في الكوميديا الشعبية.

✲✲✲

الفصل الأول

التراث

وافق سقوط الباستيل عام ١٧٨٩ حدثا مسرحياً هاماً فحوالى ذلك التاريخ، استطاع الفنيون أن يبنوا القصور المسرحية من كتل خشبية ترص بعضها فوق بعض كمكعبات الأطفال، حتى إذا جاء وقت الهجوم عليها، وأشعلت فيها «النيران» أدار النجارون مقابض خاصة متصلة بالصف الأرضى من هذه الكتل، فاذا بالقصور تتهاوى أمام النظارة، والنيران تضطرم فيها، بين صيحات أصبحت فيما بعد مشهورة، تهتف «الحرب على أصحاب القصور». ومنذ هوى الباستيل فى واقع الحياة، وهو يهوى كل ليلة على المسرح، وعلى هذه الصورة.

وقبل الثورة كان المثلون الجوالون[1] وهم اذ ذاك كما هم الآن، فقراء مشردون يطاردهم القانون ويحظر عليهم التمثيل - يخدمون قضية الحرية فى عناد، ويدافعون عنها بأكثر مما كان يفعل بعض من بذلوا الدم فعلا فى سبيلها.

(١) نشأ هؤلاء منذ القدم كفنانين يقدمون نمر المحاكاة أو التقليد فى الأسواق وأماكن التجمع الأخرى وكانوا أيام اليونان يؤلفون جمعاً من الاكروبات والحواة وما أشبه، هم أقرب إلى المتسولين، يكسبون عيشهم بشق الأنفس، وفى مواجهة مخاطر عديدة. وتطور فن المحاكاة الساذجة هذا عند الدوريين فى اليونان القديمة، ومن ثم امتد إلى صقلية وجنوب ايطاليا. وأصبح مسرحا بدائيا، يقدم على استرادة خشنة، لها ستار يفتح من وسطه، ومن الفتحة يدخل الممثلون ويقدمون فنهم وخلفهم الستارة كنوع من المنظر، بينما باقى الممثلين وراء الستارة فى انتظار أن تأتى أدوارهم. وأثناء العرض، كان واحد من الممثلين يطوف بالرواد ليجمع منهم ما تجود به نفوسهم من عطاء. أما العرض ذاته فكان يقوم على الفكاهة الخشنة، بكل ما كانت تحويه فكاهة الزمن القديم من ألفاظ وارشادات تعد = اليوم بذيئة وداعرة، ولكنها لم تكن كذلك قط فى نظر معاصريها.

وعلى مر الزمن تطور العرض فدخلت فيه نتف من الديالوج، وخطوط عريضة لقصة بدائية، وإن ظل يعتمد على =

ابتكر هؤلاء الفنانون الشجعان حيلة طريفة ليدوروا حول قانون كان يمنعهم من الأداء بالكلمات،[1] فوزعوا على النظارة لفائف من الورق تحوى الحوار الذى كان مفروضاً أن ينطق به الممثلون. لجأوا إلى التمثيل الصامت، تارة ونوعوا فى فنون التمثيل تارة أخرى، فأدخلوا فيها الأداء البهلوانى، وأداء السحرة، ونمر الحيوانات، وفنون الركوب. وحين جاءتهم الأرباح تتهادى، لم يقصروا فنهم على الأكشاك تقام فى الأسواق، بل بنوا لأنفسهم أماكن ثابتة.

ثم سقط الباستيل، فأثبتت الأحداث التالية أن هذا اللون من التمثيل الممنوع، كان أقدر على خدمة الروح الثورية التى أشعلتها انتفاضة ١٧٨٩ من التمثيل التقليدى القائم على جمال العبارة وأناقتها. فقد حيت باريس الحدث التاريخى الكبير بمسرحية من أربعة فصول اسمها «سقوط الباستيل، أو انتصار الحرية». وعلى الفور استوردت لندن المسرحية، وهيأتها للعرض على مسرح كوفنت جاردن، وانتهت من تجاربها النهائية، غير أن السلطات منعت تقديمها من بعد.

وتم اعداد ثان للمسرحية، استطاع أن ينجو من غضب السلطات لأنه استخدم فن السيرك فى الأداء، وكان السيرك إذ ذاك فناً بازغاً، وكان ظهوره فى ذلك الوقت بالذات مظهراً آخر من مظاهر الثورة على الإقطاعيين، إذ تحول مدربو الركوب العاملون فى خدمتهم إلى فنانى سيرك، كى يحصلوا من السيد الجديد - الجماهير - على قوتهم اليومى.

ثم قدم نص ثالث من «سقوط الباستيل» فى مبنى اسمه «السيرك الملكى» وكان فى هذه المرة دراما خالصة - لا محاولة فيها للاختباء خلف فنون أخرى. ونجحت المسرحية نجاحا مدويا[2] فألقت السلطة القبض على ممثلها الأول «جون بالمر» وحكمت عليه بالسجن بوصفه وغداً ومتشرداً، جرؤ على أن ينطق بالكلمة وحدها فى مسرح مخصص للموسيقى والرقص. وتقدم ممثل آخر ليقوم بدور زميله المسجون. ومن جديد تعالت صيحات الاعجاب. ومن جديد امتدت يد السلطة لتقبض على الممثل المذنب، وتدفع به الى السجن. وبرز فدائى ثالث ليسد

= الشخصيات أساساً، عوضاً عن القصة. وحين أصدرت الكنيسة أمر الحرمان ضد الممثلين فى القرن الخامس، ثم أغلقت المسارح كلها فى القرن السادس، حمل الممثلون الجوالون شعلة المسرح بمفردهم، وظلوا - حتى عصر النهضة - يقدمون عروضهم التمثيلية والبهلوانية ملتمسين النجاة فى ضآلة شأنهم وقلة انتشارهم.

وحين أشرق نور عصر النهضة، تضاعف عدد الفرق الجوالة، وظلوا يحتلون مركزاً هاماً فى تاريخ المسرح الاوروبى من يومها حتى قرننا هذا. وقد خرج من صفوف هذه الفرق بعض من ألمع شخصيات المسرح العالمى، مثل موليير، والممثلة الايطالية الينورا ديوز.

(١) فى فرنسا كانت فرقة الكوميدى فرانسيز تحتكر حق الاداء بالكلمات ومن ثم لجأ الممثلون خارج ذلك المسرح إلى فن تمثيلى لا يقوم على الكلمات، وهو فن «الميم» الذى تطور من بعد على أيدى فنانين خالقين ذوى قامة كبيرة من أمثال دى بيرو فى أوائل القرن التاسع عشر، مارسيل مارسو وجان لوى بارو فى قرننا العشرين.

وفى انجلترا كان هناك احتكار مماثل فى حقل دراما الكلمة، وذلك على خشبتى مسرحى كوفنت جاردن ودرورى لين، وادى هذا إلى قيام فن العرض الصامت.

(٢) تقول المصادر إن الممثلين هتفوا من أعماق قلوبهم بحياة الفرنسيين وإن جميع المتفرجين رددوا الهتاف بحماس بالغ.

الفجوة، وكان فى هذه المرة مدير المسرح، غير أن قلة خبرته وضعف موهبته أنقذت السلطة من حرج المسرحية وأذاها.

❁❁❁

فهذه لحظة لامعة فى تاريخ الميلودراما، اتصلت فيها اتصالاً عضوياً بآمال الشعوب، وعبرت عن هذه الآمال تعبيراً فعالاً ومؤثراً، وتقدمياً، وجندت فى سبيل هذا كله فن الممثل، وروحه وحريته.

وقبل هذه الأحداث بسنوات سبع، فى يناير ١٧٨٢، خرجت للعالم مسرحية «اللصوص» من تأليف الكاتب الشاب شيللر، فأحدث ظهورها دوياً شديداً فى عالم كان يتهيأ لاستقبال ثورة كبرى يحس بها تخايل بصره وتملأ خياشيمه، وتكاد تخترق جلده ولحمه. وبطل «اللصوص» طالب جامعى ركبته الديون اسمه كارل موور، فحين يضيع منه الأمل فى أن يتخلص من دائنيه، يسخط كارل على الظلم الاجتماعى ويقرر أن يرأس عصابة من اللصوص تؤسس فيما بينها جمهورية تزرى بروما وأسبرطه. ويعلن موور أن «النظام والقانون» لم يلدا قط رجلاً عظيماً. انما الحرية وحدها تلد العملاق.

ويمضى الطالب فى مغامرات فظيعة بنسف مكاناً يحوى واحداً من أفراد عصابته بالديناميت لينقذه من الشنق ولا يبالى أن يموت الأبرياء بين مسنين وشباب ونساء فى المخاض. ويقتحم سجناً يقع تحت قلعة خربة لينقذ حبيبته اميليا التى كان أخ شرير له قد اختطفها، فلما تتبين هذه ان حبيبها كارل إنما هو قاتل، تطلب اليه أن يقتلها هى ويقتلها كارل بالفعل، لا يتردد. يقتلها، وهو يقول: «ستدور الأرض مرات عديدة حول الشمس قبل أن تشهد عملاً يكافىء عملى هذا.»

وقد فتن الشباب الألمان فتونا بهذه المسرحية، وأقاموا لها مهرجاناً سنوياً تمثل فيه. ولا تزال المسرحية تمثل إلى يومنا هذا. ورأى فيها الحكام الألمان خطراً عظيماً. قال واحد منهم «لو أننى كنت الله. أقف على عتبة خلق العالم، وكان فى سابق علمى أن «اللصوص» ستكتب يوماً ما، لما خلقت الدنيا».

ولما قامت الثورة الفرنسية، استقبلت المسرحية استقبالاً هستيرياً فى حماسته، وأضيف اسم شيللر إلى قائمة أبطال الجمهورية الأولى. أما فى انجلترا المعادية للثورة فقد حجبت اللصوص عن التمثيل ثمانية عشر عاماً متصلة.

و«اللصوص» - لو دققنا النظر - تشبه رواية مشهورة كتبها هوراس ولبول ونشرت عام ١٧٦٤ واسمها «قصر أوترانتو» وبها بدأت موضة أدبية جديدة، اتصل أثرها على الروايات والمسرحيات الشعبية حوالى نصف قرن، وامتد هذا الأثر الى بلاد كثيرة. وفى «قصر أوترانتو»

هذا شبح رهيب لا يطيق حمل سيفه أقل من مائة رجل، تسقط خوذته من السماء فتقتل عريساً كان يتهيأ للزواج من امرأة اسمها أيزابيللا. ويجد أبو العريس الفرصة سانحة، فيقرر أن يطلق زوجته ويتزوج من عروس ابنه. غير أن صورة جده تطلق تنهيدة عميقة، وتخرج من إطارها، وتشير إلى الرجل - اسمه مانفرد - بأن يتبعها ثم تغلق الباب فى وجهه. وتدخل ايزابيللا إلى أقبية القصر، فتلتقى برجل اسمه تيودور، كان الوريث الشرعى للقصر، قبل أن يغتصب القصر لنفسه ذلك الوغد المسمى مانفرد. ويفكر تيودور فى أن يتزوج ابنة مانفرد حسماً للنزاع بين الاسرتين، فتسقط من أنف تمثال لأحد أجداده ثلاث نقط من الدم. ثم تموت ابنه مانفرد، ويخلو السبيل لكل من تيودور وايزابيلا ليتزوجا.

وقد خلقت هذه الرواية ولعاً - هو أشبه بالجنون - بالقصور القديمة والأقبية والأشباح، والمغامرات التى تدور فى أماكن أثرية مظلمة. فلما كتب شيللر مسرحية «اللصوص» تابع الموضة ذاتها، وانما تنفس فيها ما كان دخل رئتيه الشابتين من بخار الثورة المقبلة وما كان تخلص له من آراء روسو التى ضمنها كتابه «العقد الاجتماعى».

وهنا يأتى دور الكلام عن أثر روسو فى خلق الميلودراما الاجتماعية وتطويعها لاستقبال الآراء والأفكار التى أرهصت للثورة. قبل روسو، زعمت امرأة واسعة النفوذ فى بلاط لويس الرابع عشر - الملك الشمس - لنفسها وللبلاط - ومن ثم للعالم المتحضر كله - ان الفضيلة هى قانون السماء الذى لا يتغير والذى يحظى منها بكل رعاية. وألحت هذه السيدة الصارمة - مدام دى مانتينون[1] - على أن الفضيلة - بهذا الوصف - لابد أن تنتصر فى كل عمل يظهر فيه ممثلون لها - فى الشعر، والرواية والمسرحية. وخضع العالم المتحضر كله لتعليمات المدام، وأصبح من تقليد الخلق الفنى - والمسرحى ضمناً - أن ينصر الفضيلة بكل وسيلة - بكل وسيلة مصطنعة، مهما بدا فى هذا من غرابة وسخف.

وأصبح مألوفاً أن يندد النبلاء الفاسدون بالظلم الاجتماعى، وأن يعلوا من شأن «المتوحش النبيل» ثم يسمحوا ببيعه فى أسواق النخاسة، وأن يهزأ هوراس وولبول بالألقاب والمراكز، والعروش، ويشيد بالحرية، ثم يصنف «ثبتاً بأسماء المؤلفين من الملوك والنبلاء فى الوقت ذاته».

فقد أصر العصر على أن يتبنى قضية الفضيلة، وأن يرفع شعارها، على أن تكون هذه الفضيلة ذات حسب ونسب - فهى فضيلة النبلاء وحدهم، واذا ما ظهرت أعراض الفضيلة على إنسان وضيع المركز، ففتش جيداً فى أصوله وأنسابه فستجد انه نسل لرجل رفيع المقام، وإن جار

(١) فرانسواز دوبينييه (١٦٣٥ - ١٧١٩) الزوجة الثانية للملك لويس الرابع عشر. وكانت مربية لأطفال محظيته. ثم تقرب منها الملك، وحلت محل المحظية فى فؤاده، فانعم عليها بلقب ماركيزة، وعقد عليها قرانه سراً، بعد وفاة زوجته. وقد رفعت علم التقشف والفضيلة فى البلاط، وتبعها البلاطيون والكتاب والفنانون.

عليه الدهر مؤقتاً، فأخفى عنه وعنا أصله النبيل.

وجاء جان جاك روسو، فأعلن أن المصدر الرئيسى للشر فى العالم هو انعدام المساواة، من هذا الانعدام تأتى ثروة الأثرياء، والثروة تلد الترف والكسل، ومن الترف تنبت الفنون، ومن الكسل تنبع العلوم، ولا حل أمامنا سوى أن نعود إلى الطبيعة. إلى الحالة البدائية، إلى وضع المتوحش النبيل.

ووضع مؤلف «إميل» و«هيليويز الجديدة» فى هذين العملين بعضاً من التقاليد الرئيسية لفن الميلودراما: تقسيم الشخصيات إلى خيرة صرف وشريرة صرف، تجسيد الفضيلة فى الفقر والبساطة، وتمثيل الرذيلة فى المركز الاجتماعى المرموق وفى الثقافة، ثم اغراق العقل فى العاطفة، وفيض الدموع، ثم عدم الوعى بما فى هذا كله من سخف كامن.

وبوحى من هذه الآراء، ومن الصداقة التى ربطت بين روسو، وبين المهندس العسكرى السابق بيرناردين بيير، قام هذا الاخير بوضع رواية مثالية كان لها أثر كبير على فنى الرواية والمسرحية معا هى رواية «بول وفيرجينى».

غير أن روسو قد كان له أثر آخر فى تكنيك الميلودراما فقد مثلت له فرقة «تياتر فرانسيه» عام ١٧٧٥ فصلاً مسرحياً قصيراً بعنوان «بيجماليون» ويتألف أساساً من مونولوج يلقيه المثال، وهو يتأمل فى شغف ما إذا كان يجمل به أن يعرى بازميله تمثال جالاتيا، بينما الموسيقى تعبر عن دخيلة نفسه بعد كل مقطع كلامى.

وهكذا ولدت الميلودراما. أى الدراما + الميلوديا.

✲✲✲

تقدم روسو خطوة واضحة بقضية الفضيلة، فربطها بقضية اجتماعية بارزة هى قضية انعدام المساواة، ثم جعل الفقراء والبسطاء وحدهم مستودع هذه الفضيلة، وإن لم يمنعه هذا من أن يزعم أن ملكاً محباً لزوجته وبنيه هو أهل لأن يرمز للديمقراطية والحرية بحيث يحق لشعبه - إذ ذاك - أن يتمثلهما فيه.

غير أن كتاباً غيره من أنصار المساواة لم يكونوا يرون هذا الرأى الأخير فقد خلق بومارشيه شخصية الخادم الظريف فيجاور، كى يسخر من انعدام المساواة، ومن السادة أيضا. وفى «حلاق أشبيليه» و«زواج فيجارو» يبدو الخادم أرقى بكثير من سيدة - أرقى منه فى كل شىء، خلا المقام الاجتماعى.

على أن هذا كله لم يكن ليرضى عامة الناس بعد أن قامت الثورة فقد أصر هؤلاء على أن تنحاز الفضيلة انحيازاً كاملاً لهم، ولا تخدم اعداءهم بحال من الأحوال.

بدا هذا واضحا حين أعلنت الجمعية الوطنية فى ١٩ يناير ١٧٩١ انها تمنح حق انشاء المسارح لكل مواطن فرنسى. ولم تمض شهور قليلة حتى تكونت فرق مسرحية جديدة، كان من بينها فرقة «تياتر ماريه» التى قدمت مسرحية «اللصوص»، بعد أن حولها مواطن اسمه لامارتيليير إلى عرض مسرحى ثائر عنوانه «روبير، رئيس العصابة» وفيه تعلو صرخة الحرب على أصحاب القصور، والسلام على أصحاب الأكواخ».

وفى المسرحية، يأتى نبأ بأن الأخ الشرير لكارل موور قد مات مطعوناً، وأن أتباعه لم يتحركوا لإنقاذه، لأن موت الطاغية هو نعمة لرعاياه، ويسأل بعض الممثلين:

– وما فعل رجال حاشيته؟

فيرد آخرون:

– رجال الحاشية دائماً جبناء.

– وأصدقاؤه؟ أصدقاؤه؟

– ليس للأشرار صديق.

وهكذا ربط مارتيليير بين الفضيلة وبين الوضع الاجتماعى فأعداء الثورة لاحق لهم فى صداقة أحد. بلى فهم أشرار منكودون كما أن تابعيهم جبناء. أما الفضيلة فمن حق الشعب وحده.

وفى مسرحية تالية، قدمتها الفرقة ذاتها بعنوان «المحاكمة الكبرى» كان الأسير المجنى عليه من الارستو قراطيين فثار مواطنو ضاحية «سانت أنتوان» من عديمى السراويل على العرض وأجبروا الفرقة على سحب المسرحية، لأن الفضيلة لا يمكن أن يمثلها واحد من النبلاء.

وفى مسرح آخر من المسارح الكبيرة الجديدة اسمه «مسرح موليير»، فى شارع سان مارتان، أعاد شعب الناحية تسمية المسرح، وأطلقوا عليه اسم «سان كيلوت»[1]، ثم قدمت عليه مسرحية «جرائم الاقطاع» من تأليف مواطن اسمه فيلنوف. وفيها يصب دوق فورساك جام غضبه على ابنته وواحد من اتباعه تزوجته البنت رغم ارادة أبيها. وهنا يثور الفلاحون ويقتحمون القصر، ويحررون العاشقين، ويقتلون الطاغية. وقد مثلت هذه المسرحية فى عدة مسارح، وأثبت الاقبال عليها انها أنجح مسرحيات عهد الإرهاب.

وفى مسرح ثالث، اسمه «لوزايل دى تريوجات» قدمت مسرحية بعنوان «الغابة الخطرة، أو لصوص كالابريا» وفيها يبحث كوليسان عن لصوص خطفوا حبيبته كاميل. وحين يلقاهم يجدهم قد دخلوا كهفاً فيه صخرة تدور على محور. ويتبعهم الرجل، فيلقى اللصوص القبض عليه ويقررون اعدامه غير أن الجلاد يقتل رئيسه غوضاً عن قتل كوليسان ويقول للمحبين «لأفضل لى عليكما. قد أديت واجبى وانتقمت للمجتمع.

(١) أى مسرح: «عديمى السراويل».

وكانت الموسيقى تتخلل الحوار، فأصبحت المسرحية والحال هذه، أول ميلودراما بالمعنى الكامل.

***

هذا بعض من التراث الثورى للميلودراما، حين خلصتها الثورة الفرنسية مؤقتاً – من قبضة النبلاء، واصرارهم الزائف على الفضيلة، وحبهم لاطلاق الدموع على المسرح، من فرط ما يزعمون من ولع بفضيلتهم هذه الشاحبة المجردة.[1] وهو فى مجموعه يشير بوضوح إلى القدرة الكامنة فى الميلودراما على تبنى القضايا الاجتماعية الملتهبة، وابرازها، والتعبير عنها تعبيراً واضحاً وملتزماً وسهل الوصول إلى قلوب الناس.

غير أن الميلودراما لم تتخلص طويلاً من وصاية غير الشعبيين عليها. فما لبث أن قام كتاب على مستوى كبير من القدرة الفنية، تعهدوا بأن يقدموا للطبقتين الوسطى والعليا ميلودرامات توافق هواهم، ونظراتهم إلى المجتمع الذى يعيشون فيه، بينما تركت الميلودراما الشعبية وشأنها تبحث بوسائلها الخاصة عما يرضى أذواق الجماهير، إن ايجاباً – بتبنى بعض قضاياه – أو سلباً – بتخدير عقول الناس بوسائل مختلفة[2].

ومن أهم من كتبوا الميلودراما تعبيراً عن الطبقة الوسطى، الكاتب الألمانى أوجيست فريدريش فرديناند فون كوتزيبيو (١٧٦١– ١٨١٩) الذى كتب تسعاً وثمانين مسرحية[3]، مثلت فى أكبر دور المسارح العالمية، والذى انتهت حياته نهاية ميلودرامية حقة، حين طعنه حتى الموت، واحد من الطلاب المتحمسين فى مدينة مانهيم، اسمه كارل لودفيج ساند، بعد أن اتهمه الرأى العام الحر بأنه جاسوس وخائن لقضية الحرية، وذلك إثر قبوله تكليفا من قيصر روسيا بالبحث فى حال الأديب والرأى العام فى المانيا.

وأهم ما أضافه كوتزيبيو إلى مفهوم الميلودراما لدى الطبقة الوسطى تجسيده لفكرة الاتزان النفسى لدى أبطاله من النساء. فهؤلاء يرتكبن الخطيئة ويندمن عليها، فيمنحهن الكاتب الحق فى حياة سعيدة من بعد. يحدث هذا فى مسرحية «عداوة للبشر وندم»، حيث

(١) من أمثال الحب المنافق للفضيلة أن الروائى صاميول ريتشاردسون، (١٦٨٩ – ١٧٦١) الذى كتب «كلاريسا هارلوا» قد ندم من بعد لأنه صور فى شخص «لوف ليس» رجلا لاخلاق له يعتدى على عفاف النساء وجعله – مع هذا – خفيف الظل، جذابا. ولم يسترح ريتشاردسون حتى خلق شخصية تشارلز جرانديسون وسلبه الخفة والجذب الذين خلعهما على سلفه.

(٢) حين أفرغت الطبقة الوسطى الميلودراما من محتواها الثورى انصرفت الجماهير إلى قصص الجرائم الفظيعة التى تنشرها الصحف، وإلى «بطولات» قطاع الطرق القراصنة، وإلى قصص الشخصيات والموضوعات المرعبة من طراز فرانكشتين والهولندى الطائر، بينما وجدت الطبقة الوسطى نفسها مفتونة بشخصيات: المرأة الجميلة القتالة، والمومس الشريفة، والمرأة المتسلطة، سيدة الأقدار، وميلودرامات الخيانة الزوجية.. إلى آخره.

(٣) تذكر مصادر أخرى أنه وضع مائتين وثمانى عشرة مسرحية.

يغفر زوج لزوجته خطيئتها إثر ندمها وطلبها التكفير عن زلتها، وذلك بعد أن طال اعتزال الزوج للحياة والناس. وهو تطور فى النظر إلى شرف المرأة كان له آثار كبيرة على الدراما البورجوازية منذ أواسط القرن التاسع عشر، وعلى أيدى كتاب من طراز أوجيبيه وديماس.

كذلك نحا كوتزيبيو منحى عملياً صرفاً فى مسرحياته، فهو يلتقط الموضوع الذى يصلح لغرضه الرئيسى، وهو أمتاع المتفرج ودغدغة أعصابه. وفى هذا كله كان الكاتب أستاذاً متفوقاً، علم أجيالاً من الكتاب أصول فن الاثارة. وقد دفع تفوقه التكنيكى هذا فن الميلودراما إلى البحث عن الإثارة فى المحل الأول، ولو على حساب الموضوع وإن لم يحل هذا دون أن يعالج الكاتب موضوعات كانت فى نظر معاصريه تعتبر جرئية مثل الزوجة التى تخلص لزوجها إبان محنته وهى مدلهة - مع هذا - بحب رجل آخر. ومثل موضوع ابن الزنا، ومثل المرأة ذات الماضى، فى المسرحية المشار اليها آنفا.

على أن ملك الميلودراما البورجوازية دون منازع انما هو الكاتب الفرنسى جيلبرت دى بيكسيريكور، (١٧٧٣ - ١٨٤٤) والذى اطلق عليه معاصروه لقب «كورنى الميلودراما وامبراطور البولفار». وقد أعلن بيكسيريكور عن هدفه ولخص فنه فى وقت واحد حين قال: «انما أكتب لمن لا يقرأون». ومن ثم جاء الحاح الكاتب على وسائل التجسيد، من مناظر وحيل، كان، أحيانا، يبتكر لها آلات تقوم بتنفيذها. وقد أفاد بيكسيريكور من نجاح إحدى مسرحياته: «كولينا أو ابنة الأسرار» فشغل مدير مسرح الامبيجو واتسعت سلطاته، فأصبح يتحكم فى رسامى المناظر، وصانعى الملابس، والنجارين والآليين - وخاصة هؤلاء الأخر - الذين كان الكاتب يعتمد عليهم فى تحقيق مبدأ المناظر العملية السهلة الاستخدام. وبهذا أصبح بيكسيريكور مدير الخشبة المسرحية كذلك، فى وقت لم يكن فيه هذا العمل معروفاً. وأفاد من كونه مؤلفاً أيضاً، فألح على أن تكون المؤثرات الصوتية فى مسرحياته بالغة الأثر واستخدم معلوماته العسكرية[1] فى تدريب الممثلين على أن يبثوا النشاط والرشاقة فى مناظر سفك الدماء. كما ألح على عنصر الباليه فى مسرحياته وتوسع فى استخدام المؤثرات الموسيقية، بحيث أصبح ما كان مجرد «جسر» فى نتفة روسو المسماة: «بيجماليون» قوة كبرى تقيم الجمهور أو تقعده، وأصبحت المسرحيات ميلودرامات بالقول وبالفعل.

وبالإضافة إلى هذا أنشأ بيكسيريكور لميلودراماته عالماً قائماً بذاته. عالماً متعدد الألوان، أسكن فيه الفضيلة المنتصرة دائماً. به جبال وطواحين فوقها جسور، وغابات من البلوط وقصور غوطية تحتها سجون. كذلك نوع فى موضوعاته، فى مسرحية، «فيكتور أو ابن الغابة»، يكتشف فيكتور وهو ابن بالتبنى لبارون فاضل له ابنة يود الفتى أن يتزوجها - انه فى الواقع ابن للص شريف يحمى الفقراء من الأغنياء. ويسأل اللص لماذا يفعل هذا فيقول: «من حبى للإنسانية». وقد اتصل عرض المسرحية عاماً كاملاً.

(١) التحق بيكسيريكور لفترة بجيش الثورة الفرنسية.

وفى مسرحية «كولينا» المشار اليها آنفا، تعيش البطلة كولينا فى منزل وصى عليها، كان رجل أخرس قد لجأ اليه بعد أن تعرض لهجوم تركه المهاجمون بعده بزعم أنه مات. وتتعرض كولينا لوشاية تقول ان الأخرس هذا هو أب لها، وانها ابنة غير شرعية، فيطرد الاثنان من المنزل ويهيمان على وجهيهما، حتى يصلا إلى جسر يعلو دوامة من الماء. وإلى ذلك المكان بالذات يأتى الظالم لهما كى يعلن توبته بينما ريح عاصفة تعوى، غير أن صوت النادم يصل قوياً وهو يقول: «آه، لو أننا علمنا فداحة الضرر الذى يصيبنا حين نتخلى عن الفضيلة، لأصبح الاشرار فى الأرض قلة بين الناس».

وفى مسرحية ثالثة، «الرجل ذو الوجوه الثلاثة» نجد رجلاً اسمه فيفالدى، يعود الى بلدته، فينيسيا، متنكراً فى زى رجل اسمه ايدان، الجندى المرتزق. ولكى يمعن فى تضليل الأعداء، يزعم فيفالدى أيضاً أنه ابيلينو، اللص الخطير. ويتظاهر فيفالدى بأنه مشترك فى مؤامرة ضد الدوج ومجلس الشيوخ فى المدينة، ويضع الجميع تحت رحمته إلى أن يظهر أمر المجرم الحقيقى. وهنا يخلع فيفالدى القناع، ويصيح: «أنا فى الواقع فلان».

على أن أنجح مسرحيات بيكسيريكور على الإطلاق إنما هى مسرحية، «كلب مونتاجرى أو غابة دى بوندى»، وفيها يقتل الخائن ماك كير رجلاً اسمه أوبرى. وقبل أن يموت هذا الأخير يضع أوراقه وذهبه لدى ولد أخرس، وحين تتكشف هذه الأشياء لدى الولد، يصدر ضده الحكم بالإعدام. غير أن كلباً ماهراً اسمه دراجون يكشف للناس إجرام ماك كير ببعض الألعاب البسيطة مثل، القفز على البوابة، أو اللعب بالرتاج، أو قرع الجرس، أو إمساك فانوس بأسنانه.

والطريف أن هذه المسرحية قد أدت إلى استقالة جوته من الإشراف على مسرح قصر دوق ويمار،[1] وذلك حين عرضت أمام الدوق - الذى كان من محبى الكلاب - وكان شديد الشوق لرؤية الكلب دراجون وهو يؤدى هذه الحركات.

والأطرف أن المسرحية عرضت فى دبلن عام ١٨١٤، دون ظهور الكلب، فأدى هذا إلى قيام شغب وأعمال عنف استمرت أربعة عشر يوماً! وبهذه المسرحيات وأمثالها ظلت أعمال بيكسيريكور تؤدى فى مسارح العالم خمسين سنة متصلة - لم يكن ينافسه خلالها إلا وليم شكسبير. لا غرو أن أطلق الكاتب على نفسه لقب العبقرى. وهو فى الواقع سلطان لا منازع له فى فن الميلودراما حملت مسرحياته ما امتزج فى الثورة الفرنسية من عنف ومثالية، ودموع ودماء. كذلك جلب بيكسيريكور إلى المسرح الفرنسى أثرا من المسرح الألمانى على أوائل القرن التاسع عشر، وأثر هو نفسه فى رومانسيى المسرح الفرنسيين. فقد شاهد هوجو وديماس

(١) كان دوق ويمار قد كلف جوته الإشراف على مسرح قصره ضمن مهام رسمية كثيرة أخرى. وقد ظل جوته يعنى بأمور المسرح خمساً وعشرين سنة. وربما ترجع الاستقالة - إلى جوار حادثة الكلب - الى أن الشاعر كان ضيق الصدر بالمناصب الرسمية فى الدوقية، (كان بينهما منصب وزارى)، فسعى إلى أن يتخفف منها تباعا، ادراكاً منه انها تعطل حياته الادبيه، التى كانت شغله الحقيقى.

مسرحياته وأعجبوا بها، واستخدموا جمال اللغة الرفيعة وشعرها فى كتابه ميلودرامات استأهلت مرتبة الأدب. كذلك كان لبيكسيريكور أثر كبير على المسرح البريطانى حيث كان كثير من مسرحياته يؤدى طوال القرن التاسع دون ذكر لاسم المؤلف.

***

بظهور أعمال كل من كوتزبيو وبيكسيريكور، تكون الميلودراما قد استكملت كثيراً من مقوماتها المعروفة وعلى رأسها فنون العرض الباهر الذى يشد الأعصاب. والتعامل مع قضية اجتماعية معينة، يستعين الكاتب بفن العرض كى يعالجها علاجاً ما. ورغم أن دارسى المسرح ومؤرخيه وعلماءه يقرون - ابتداء - بأن الميلودراما تكاد تخلو من كل قيمة أدبية يعتد بها فى مجال الأدب المسرحى، الا أنهم يختلفون من بعد هذا فى التقدير النهائى لفن الميلودراما وقيمته، بالقياس إلى المسرح كعرض يقدم كى يمتع الناس. ويعجبهم، وليس لمجرد عمل قيم، يعرض ويطبع رغب فيه الناس أم أعرضوا عنه.

ففى الدراسة الطويلة التى كتبها شيلدون تشينى عن تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف عام (٥٥٨ صفحة) لا تكاد كلمة ميلودراما ترد الا مشفوعة بملام. يعدد تشينى العيوب المألوفة فى المسرحية الميلودرامية فيذكر اتجاهها إلى مضاهاة البراءة المطلقة بالشر الخالص، والنقاء العاطفى بالشهوة، ويبرز نزعتها إلى استخدام الشخصيات النمطية، والمؤثرات الآلية، ويلفت النظر إلى خلوها من أى عمق فى رسم الشخصيات، وغرامها بالاثارة المسرحية المكثفة والحراقة غير أنه ما يلبث أن يعترف بأن مسارح انجلترا وفرنسا لم تعرفا منذ فاتحة القرن التاسع عشر من الأشكال المسرحية ما هو أكثر حيوية وأكبر قدرة على الإبتكار من المسرحية الميلودرامية.

أما الارداديس نيكول، فانه يتخذ من الميلودراما موقفا أكثر وضوحاً وأكبر انصافاً، وإن لم تغب عنه عيوبها. فهو يقرر أن الميلودراما قد كانت حاجة نفسية وفنية لدى الجماهير العريضة، إلى جوار أنها قد ولدت استجابة لظروف مادية معينة أحاطت بالمسرح الأوروبى منذ قبيل الثورة الفرنسية. ففى ألمانيا فشلت الحركة المسرحية التى رأسها وشارك فيها كل من شيللر وجوته، فى الالتقاء بالناس، فمسرحيات الأول مفرطة فى محاكاة شكسبير، ومسرحيات الثانى بالغت فى التجريد. وفى ايطاليا، أوغل الفييرى[1] فى الخضوع لروح عباقرة اليونان القدامى. وفى فرنسا، وقفت أسطورة راسين - مدعومة بطاقم كامل من النظريات والتآليف فى فضائل المسرحيات الكلاسية حائلاً دون استجابة المسرح لروح العصر، وهى رومانسية فى

(١) فيتوريو اميديو الفييرى، (١٧٤٩ - ١٨٠٣)، يذكر اليوم أساساً من أجل ترجيدياته الشعرية. كتب مسرحيته الأولى، «كليوباترا»، واخرجت فى تورينو، (١٧٧٥) واتبعها بمسرحيات أخرى عن موضوعات كلاسية والجيلية و - أحيانا - رومانسية. أحسن تراجيدياته، «صول»، (٨٢ - ١٧٨٤) و«ميرا»، و(٨٤ - ١٧٨٦). وكان يرى أن التراجيديا ينبغى أن تقوم على موضوع عظيم بحيث يحذف منه كل ما هو أقل منه شأنا.

جوهرها.

فماذا كانت الجماهير حقيقة بأن تفعل؟

أكانت تقف صابرة حتى يتبين للجميع عقم محاولات الكتاب «الأدباء» لإنشاء مسرح حى يكون به قبس من مجد اليونان ولهب شكسبير؟ أم غير معقول، مجاف لطبائع الشعوب. ومن ثم، أخرجت الجماهير من بين صفوفها كتاباً يعبرون عنها، ترضى عنهم ويجدون هم كل الرضى فى خدمتها:

فــى ألمانيـا نشـأ كوتزبيبو.
وفى فرنسا، قام بيكسيريكور.

وكل منهما لم يكن مجددا فى حقل المسرح، بقدر ما كان خلقاً خاصاً خلقته الجماهير المسرحية على هواها، وطلبت اليه أن يعبر عما كان ذاتياً فى هواء العصر من آراء ومبادىء وتطلعات.

هفت الجماهير إلى أن تجد تعبيراً مسرحياً عن الحرية والاخاء والمساواة، وكمال الإنسان، ونزعته الخيرة الأصيلة وصبت إلى أن يثبت لها كتاب المسرح أن الفضيلة لابد أن تنتصر، وأن الشر - مهما طال - إلى زوال. وان الناس كلهم ولدوا أحراراً، وأن شيئا كثيراً من النبل يكمن فى الحياة البدائية، وأن الفقير بنبله وأصالته أهل لأن يصل إلى الأغنياء.

وقد وسعت الميلودراما - الاجتماعية خاصة - هذه الآراء وزيادة. فقد أضافت اليها العلاج المثير الذى يحبس الأنفاس، والفرجة الممتازة، والمفاجآت المدهشة، والمناظر الجميلة الأخاذة.

وساعد على هذا كله، فى انجلترا، أن حق عرض المسرحيات قد كان مقصوراً، بحكم القانون، على مسرحين بالذات، فى الشتاء، هما دورى لين، وكوفنت جاردن، ومسرح ثالث صيفى هو هاى ماركت. فسعى أصحاب المسارح الأخرى إلى التحايل على القانون بعرض مسرحيات تجمع بين الكلمة والموسيقى وألوان الأداء الأخرى.

وبهذا كانت الميلودراما استجابة لحاجات فكرية واجتماعية ومادية لدى الجماهير، حاجات عجز الكتاب والأدباء عن الوفاء بها، كما عجزت المسارح التقليدية عن توفيرها، فى الوقت الذى زادت فيه اعداد متفرجى المسرح والتهب خيالهم ونشطت تطلعاتهم بفضل الزلزال الاجتماعى الكبير الذى صاحب الثورة الفرنسية.

ورغم أن أعمال كل من كوتزبيبو وبيكسيريكور خالية من أية قيمة أدبية ذات بال، فان اثرها على فن المسرح لا يمكن إغفاله بحال. لقد علمت هذه الأعمال الكاتب الفرنسى سكريب

أصول تكنيكه الأخاذ، وما لبث أن تلقى ساردو عن سكريب هذه الأصول ذاتها، واشترك الاثنان فيما بينهما فى النهوض بفن كتابة المسرحية المحكمة الى ما يشبه العلم. وحين قام بعدهما إبسن ليضع فى المسرح شيئاً من العقل والروح وجد الطريق أمامه ممهداً، فمد يده الى تكنيك المسرحية المحكمة وطوعه لأغراضه. ولم يكن تبشيره بالرسالة الاجتماعية والفكرية والروحية التى حملها لنا ليكون على كل هذا القدر من اليسر والإقناع لولا سكريب وساردو ومن ورائهما كوتزيبو وبيكسيريكور.

فأهمية الميلودراما إذن، انها وفت بالحاجات الاساسية للمسارح المعاصرة، واستحدثت لها تكنيكاً فعالاً، وضمنت لها جماهير كبيرة متحمسة. وليس هذا بالشىء القليل لدى كل من ينظر إلى المسرح على أنه مكان للعرض المسرحى أولاً، ثم أدب وقيم من بعد. هذا هو رأى نيكول فى أهمية الميلودراما.

أما وصفه للمسرحية الميلودرامية، فهو ليس أقل انصافاً وموضوعية. فهى عنده لون شعبى من المسرحيات ذات قصة جادة ومثيرة فى الأساس، تقطعها مشاهد كوميدية، وتتخللها الموسيقى التأثيرية. وفى هذا اللون من المسرحيات - يضيف نيكول - لا محاولة تبذل لتعميق الهدف أو للرشاقة الأدبية ومن ثم تكون شخصيات الميلودراما سلسلة من الأنماط، معروضة فى اللونين الأبيض والأسود، بينما يسعى المؤلف - صراحة - إلى أن تتفوق الحركة المادية المسرحية على الحوار الفكرى.

وعبث بازاء مسرحية هذا شأنها أن نكتفى بالاحتجاج عليها، كما فعل جوته، حينما عرضت على مسرح ويمار مسرحية، «كلب مونتارجيس» فاستقال احتجاجا على ما رآه استهانة بكرامته. فرغم انعطافنا لموقف جوته فان الحقيقة تبقى قائمة، وهى، ان بيكسيريكور قد كان يعرف جمهوره حق المعرفة ويعلم أنه كان يرحب بالكلاب فى أدوار البطولة.

ومن هذا الرأى المتوازن - الذى يدخل فى الاعتبار المسرح كفرجة وكأدب معا - ننتقل إلى رأى باحث مسرحى بريطانى تخصص فى دراسة الأشكال الشعبية للمسرح، هو موريس ويلسون ديشر. كتب ديشر دراسة كاملة عن الميلودراما فى القرن التاسع عشر عامة، ومنذ منتصف ذلك القرن خاصة [1] تتبع فيها نشأتها فى فرنسا وألمانيا، ووصف انتقالها إلى انجلترا من بعد.

وكان ديشر فى دراسته حفياً بالميلودراما كلون شعبى من ألوان المسرح، حريصاً على اثبات حسناتها الكثيرة الى جوارها مساوئها الكثيرة أيضا. ففى جانب الحسنات، يذكر ديشر أن الميلودراما فن جماعى بمعنى الكلمة، المؤلفون فيه يغترفون من اناء واحد، يأخذون منه الكثير ولا يضيفون إلا قليلا. أما من يملأ الإناء، ويبقيه مليئاً دائماً فهم النظارة. أولئك كانوا

(١) الدم والرعد، دراسة فى الميلودراما فى أواسط عهد فيكتوريا. «فريدريك موللر» لندن ١٩٤٩.

يدلون بخيالهم الجماعى فى الإناء. وما كان الكتاب يخرجونه كان جزءاً من ذلك الخيال. بل كان المؤلفون هم أنفسهم جزءاً من النظارة يسجلون ما أبدعه هؤلاء وأعجبوا به، ويضعونه فى مسرحياتهم.

وقد بدأت الطبخة بفكرة الفضيلة المنتصرة دائماً ثم أضيف إليها من بعد مشاهد العنف وإراقة الدماء، والاسرار الشديدة الغموض، والفزع، والجريمة النشوانة، وشعارات التحرر من الظلم، وفكرة الحسناء القتالة، والدين والجنس وكل هذا اختلط بعضه ببعض، سواء امتزجت عناصره أم لم تمتزج.

والغريب - يقول ديشر - إن ما بدا فى أواخر القرن الثامن عشر على شكل موضة وعبادة فارغة المحتوى، تحمل الناس على ادعاء الفضيلة، ما لبث أن أصبح تحيزاً فكرياً يجد الفضيلة منتصرة فى كل مكان وفى كل شىء. ليس فقط فى دنيا الناس - ما بين سياسية ومنزلية - بل فى الكون بأسره. وقد تداخل الخيال هنا مع الحقيقة بشكل مؤسف. وقال العصر: بما ان السماء تحمى الفضيلة دائماً، فمن الخروج على قانونها أن يهتم الناس بمشاكل اجتماعية زاعقة مثل العبودية الفظيعة التى كان يعانى منها الأطفال العمال فى مصانع الرأسماليين طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر.

والغريب أيضاً - يواصل ديشر الكلام - إن الفروق التى ظهرت بين ميلودراما الشعب وميلودراما الأغنياء كانت ظاهرية فقط. سببها الرئيسى هو احساس المتفرج بوضعه الطبقى. الذى يملى عليه موقفاً معيناً من المسرحية المعروضة[1].

أما المادة المسرحية فإنها تحوى الغنى والفقير معا: الغنى يتخيل نفسه فقيراً. والفقير - فى رأى نفسه - ثرى سلبت منه أمواله.

وحتى حين بدأت الشرور الإجتماعية تظهر عريانة للجميع، لم تهن قبضة الفضيلة المنتصرة على الناس، بحيث يميل الباحثون الاجتماعيون الآن إلى الظن بأن إنتصار الفضيلة، والترويج الدائم الذى كان يلقاه هذا الإنتصار كان جزءا من مؤامرة تهدف إلى إبقاء الناس فى قبضة الدولة والكنيسة. وإلا فما قولنا فى كتاب الديمقراطية الذين كانوا يسخرون من الجيش والبحرية والملكية، ويتحدثون بصراحة مؤذية عن الجيش، فاذا جاء دور العناية الالهية لم يشككوا لحظة واحدة فى انها تأخذ دائما بيد المظلومين؟

وسواء كانت نهاية المسرحية سعيدة أم محزنة، فان الموقف من الفضيلة ما كان يتغير قط. على أنه حين اشتد ساعد الديمقراطية على امتداد القرن التاسع عشر، تبنت الجماهير شعار الفضيلة المنتصرة وجعلته فى خدمة قضاياها السياسية، لا انفصال أبداً للشعار عن القضية مهما كانت الأحوال.

(١) لا ينطبق هذا الكلام على ميلودرامات التمرد الاجتماعى التى نتحدث عنها من بعد.

ثم يمضى موريس ويلسون ديشر ليقول: وقد يكون أساتذة الجامعات على حق حين يشمخون بأنوفهم، بعداً عن أعمال مسرحية ليس فيها الا تنويعات محدودة على فكرة الفضيلة المنتصرة، ثم انفجارات عاطفية عنيفة بعد هذا، وشىء من الفكاهة غير الواعية بنفسها. قد يكون لهم العذر حين يقولون: ليس هذا أدباً مسرحياً. غير أننا يجب أن ننظر إلى الميلودراما على أساس واقعى صرف: قلب هذه المسرحيات الكثيرة التى أنتجها القرن التاسع عشر وأمعن فيها النظر فستبدى لك ما هو جدير بالإعجاب فيها، وما هو شجاع ومخلص وشريف أما ما هو زائف وبال، فسوف يظهر ومعه عذره.

أما عيوب الميلودراما عند ديشر فهى: الخلط بين المقدس والدنس، بين مصالح الدنيا ومطالب الروح، بين المصلحة العامة وخدمة الذات، إلى غير هذا من مظاهر للنفاق جعلت الميلودراما تعمى عما فيها من سخافات.

ويفسر ديشر ظهور الميلودراما على أسس نفسية واجتماعية معا. فهو يلحظ ميل النظارة البريطانيين إلى الميلودرامات القائمة على الفزع فى أواخر تسعينات القرن الثامن عشر. ويفسر هذا الميل بأنه رغبة منهم فى التحصن ضد فزع أكبر هو تهديد نابوليون بغزو بريطانيا. فالفزع الأصغر هو نوع من المصل، يعطى وقاية من الأحداث. ويفسره - كذلك - بأنه استجابة لرغبات أجيال كثيرة من النظارة، ظهرت بعد الثورة الفرنسية، وأخذت تطالب بنصيبها من المسرح وتقبل على كل ما يقدم لها.

وهؤلاء بدا لهم كل ما يقدم جديداً وجميلاً. مهما كان - فى واقع الأمر - من الحيل التقليدية لفن المسرح. ولهذا أطلقت أيدى كتاب المسرح من كثير من الغلال فلم يعودوا مضطرين إلى البحث عن الجديد بأى ثمن. فاذا تصادف ووقعوا على جديد بالفعل، أمكنهم أن يكرروا تقديمه مرات كثيرة قبل أن تعتبره الجماهير الجديدة باليا.

❋❋❋

ثم يمضى ديشر ليستعرض المواقف الكثيرة التى ساندت فيها الميلودراما قضايا التقدم والإصلاح حيناً، وقضايا الثورة الحمراء حيناً آخر. ففى مسرحيات دوجلاس جيرولد[1] روح قوية من الأسى لهموم البشر. والسخط القوى على الظلم، كما أن فيها صوراً حية لشخصيات عامة الناس.

فمثلا فى مسرحية «التمرد فى السفينة نور، أو البحارة البريطانيون عام ١٧٩٧» يقول

(١) دوجلاس وليم جيرولد، (١٨٠٣ - ١٨٥٧). بحار، وكاتب مسرحى، ومدير لمسرحين، وصحفى من بعد. كتب أحسن مسرحياته. «سوزان ذات العيون السود»، (١٨٢٩). وعين الكاتب الخاص لمسرح «سيرى» الشعبى ثم مديرا لمسرح ستراند (١٨٣٦). والتحق بالعمل فى مجلة «بانش» المشهورة، منذ بدايتها عام ١٨٤١.وتتروح مسرحياته بين الميلودراما الاجتماعية والبيرلسك والكوميديا. ولقد لقيت فى ابانها نجاحا كبيرا، وأن قل ان تذكر اليوم.

البحار المظلوم ويتشارد باركد:

«خلال سبع سنوات فى البحرية رأيت ما يجعل القلوب صخراً ويحيل العيون رصاصاً ينظر فى برود إلى أسود أعمال العنف... رأيت رجالا مسنين، بين أزواج وآباء، يعلو الشعر الأبيض المهيب رؤوسهم - رأيتهم يوثقون، وتخلع عنهم ملابسهم، ثم يجلدون كما تجلد الوحوش... وكل ضربة من السوط ذى الشعب التسع تجلب معها الدم فتنكأ جراحاً سابقة تلقاها هؤلاء فى معارك شريفة. وماذا كان جرمهم؟ ربما كان الواحد منهم قد مال فى مشيته يميناً أو يساراً بأكثر مما ينبغى، أو أجاب بصوت أعلى أو أوطأ من المطلوب على سؤال من معذبه الشاب - لا يهم الذنب، أيا كان فهو كاف كى ينزف بسببه دم مرتكبه».

كذلك هاجمت الميلودرامات الشعبية طغيان أصحاب المصانع فى مسرحية وراء مسرحية.

بدأ التفات كتاب الشعب المغمورين للفظائع التى جرتها معها الثورة الصناعية بمسرحية «صبى المصنع» لجون ووكر التى قدمت على مسرح «سيرى» فى ١٨٣٤. وفيها يقرر أحد أصحاب المصانع أن يطرد عماله ويستخدم آلات بخارية محلهم. وبينما الجميع يتداولون فيما يفعلون، يدخل عليهم رجل نصف مجنون، اعتاد أن يسرق بساتين الأغنياء، فيصف لهم ما ينتظرهم حين يقعون فى براثن المشرفين على معونة الفقراء. فبعد أن يشرح العمال المتعطلون لهؤلاء المشرفين ما يعرفون هم أنفسهم من أحوال تعسة تلف الفقراء: إن الواحد منهم قد يكون له زوجة وخمسة أو ستة أو ثمانية أطفال - أحدهم ولد لتوه - ربما - والآخر يوشك أن يفارق الحياة فسوف يعطيهم المشرفون شلناً ونصفاً ليعولوا منها كل هذا «الجرمق» وإن تجاسروا على الشكوى، فلن يصلهم مليم واحد، وانما يوضعون فى آلة التعذيب أو يجرسون خلال البلدة بوصفهم متشردين.

ثم يضيف ذلك الثائر البسيط: أنا أعلم تماما بأمر ذلك الإحسان وظهرى ما زال يحمل آثار سياط أولئك المتسلطين. إن العبد خارج البلاد - الزنجى الذى يزعمون انهم يرثون لحاله، لا يوطأ بالنعال كما نوطأ، ولا هو يطارد كما نطارد ولا يساء استخدامه كما يساء استخدام أى منا، متى فقد عمله وتشرد، ولم يعد له خبز يعطيه لأبنائه. ويقرر العمال أن يثوروا ضد صاحب العمل، فيصيح الثائر: إن السماء ذاتها تطالب بالانتقام، والدم سوف يصبغ تلك السماء. وهنا يلقى القبض على الجميع - ما بين مذنب وبرىء. ويتعرف الثائر على رجل بين الزبانية كان قد حكم عليه وهو فى السابعة من عمره بالأشغال الشاقة لأنه سرق حفنة من التفاح، بينما هو نفسه يسرق طعام الفقراء فى الملاجىء. وقبل أن تسدل الستار الختامية نعلم أن الشنق ينتظر الجميع مرة أخرى - ما بين مذنب وبرىء.

ولا تقول هذه المسرحية بالذات شيئاً على سبيل تطمين الفقراء، ولا تصور لهم أن الفضيلة لابد منتصرة، كما اعتادت أن تفعل سائر الميلودرامات.

كذلك ساندت الميلودراما قضية تحرير العبيد، بطريقتها الخاصة طبعاً. ففى مسرحية

«بول وفرجينيا» من وضع جيمز كوب، والتى قدمت عام ١٨٠٠، كان الأبطال كلهم من الزنوج. ويصيح واحد من هؤلاء قائلاً: لست عبداً، فإن فى عروقى دماء بريطانية، ويقولون إن أبى كان بحاراً انجليزياً، كان يترفع عن التحيزات السوقية، وإنه أعجب بحسناء من السود فتزوجها».

ويقول أحد أصحاب المزارع من الانجليز: «من اللحظة التى يطأ فيها عبد شواطئنا – من اللحظة التى يتنسم هواء أرض الحرية، يصبح على الفور حراً. وهو قول ظل يتردد فى الميلودرامات المختلفة فى عمل وراء عمل حتى أصبح تقليداً.

وفى مجال السخط على الظلم الاجتماعى قدمت المسارح الصغيرة فى بريطانيا خدمات كبرى. لقد حولت السخط والفزع من الشر من إطار الطبيعة البشرية الى إطار المجتمع. وتحول الأشرار فيها من قتلة وسارقين إلى أصحاب مصانع ظلمة. وقد انتشرت هذه المسارح الصغيرة انتشاراً كبيراً، وحولت لندن إلى مدينة من المتفرجين. وكان بعض مقاعدها يصل أحيانا إلى ألفين. وكانت تقدم كل ليلة ميلودرامات شعبية تمجد فيها الوطنية طبعاً. ولكن الشرور الاجتماعية أيضاً كانت تدان. بل كانت أعمال العسف التى تستخدم فيها فرق الجيش ضد الاضطرابات الاجتماعية فى الشمال، تقابل بالسخط والاستهزاء من المتفرجين. وبلغ من ثورة المتفرجين وكتابهم ضد السلطة، أن نوافذ دوق ويلنجتون رشقت بالحجارة، فى الوقت الذى كانت الأعمال المسرحية الشعبية فيه قد أوصلت نابوليون إلى مرتبة الألوهية.

***

ثم يقر ويلسون ديشر رأياً هاماً فى المسرحية الميلودرامية، حيث يلفت النظر إلى أن ما نسميه الأدب المسرحى، ليس فى واقع الأمر الا بقايا – بقايا منكمشة – من الحدث المسرحى العظيم ممثلاً فى المسرحية والمسرحيين والجمهور. ذلك أن كتاباً يحمل نص مسرحية ما نقرؤه نحن الآن، ليس هو العمل المسرحى الذى شهده الناس فى وقته. بل انه ليس المسرحية التى قرأها وتخيلها قارىء ما إبان صدور الكتاب، دع عنك أن يكون المسرحية كما مثلت فى زمانها.

ومن هنا تأتى الأهمية الحقيقية لفن الميلودراما. ان هذه الأهمية لا تكمن فى النصوص المسجلة الباردة – البقايا، كما سماها ديشر – وانما تتركز فى القوة التحويلية الكبيرة التى مثلتها الميلودراما فى زمانها. والتى من أجلها يتردد ويلسون بين مواقف مختلفة يقفها من الميلودراما: الاعتذار عن فجاجة العمل الميلودرامى، والتسليم بأنه لا يمكن أن يسمى أدباً مسرحياً. ثم الاعجاب بالعمل الميلودرامى على أساس انه ليس فناً بقدر ما هو صورة بانورامية للعصر. ثم التصريح بأن الميلودراما الشعبية هى فن ثورى حقيقى، وأن هذا الفن قد أسهم اسهاماً جزئياً ومتقطعاً – فى إطار الدراما – وإسهاماً واسعاً وعريضاً – فى إطار السيرك – فى تحويل المجتمع والتبشير بتغيرات ثورية قادمة. عن الحرية والاصلاح حتى تم الاصلاح.

حدث هذا حين ظلت المسارح الصغيرة تتحدث بشجاعة عن الحرية والاصلاح حتى تم

الاصلاح. وحين انضمت إلى حركة التمرد العمالى وظلت عشر سنوات متصلة تؤازر العدل الاجتماعى. مما استأهلت معه أن يقول عنها ديشر: «لعشر سنوات كان المسرح شجاعاً، وهذا أكثر بكثير مما تأتى له أن يكون من بعد». وحين أعادت تمثيل معارك نابليون، فكسبت فى انجلترا عطف الرأى العام البريطانى على مقاتل حارب بلاده يوما ما، ومهدت فى فرنسا لظهور النابليونية والامبراطورية الثانية.

ثم يأتى دور الناقد – المخرج ودارس المسرح ومفكره الكبير: ايرك بنتلى[1].

وأول ما يستوقف ايريك بنتلى فى فن الميلودراما هو: سمعتها السيئة، وجذبها الواسع النطاق. أما سوء السمعة فهو يرى فيه أضعف حلقات السلسلة الطويلة التى تنتظم الفن الميلودرامى. ولهذا فهو يسأل: أى مدى يبلغه هذا الضعف؟ أو بعبارة أخرى: ما هو أدنى ما يطلبه المرء فى مسرحية ميلودرامية؟ ويجيب: هذا الحد الأدنى هو دموع تشفى الغليل وتصرف عن القلب الهموم.

وهو يرى فى هذه الدموع نوعاً من «الكثارسيس» الشعبى لا بأس به على الاطلاق. إنه لون من رثاء النفس، يبديه المتفرج من خلال رثائه للبطل الذى يراه أمامه مكروباً. وما الضرر فى رثاء النفس؟ – يسأل بنتلى – انه عون كبير للانسان فى أوقات الشدة. والشدة موجودة فى كل وقت. لا يخاف رثاء النفس إلا كل من يخاف العواطف البشرية ذاتها. وهذا الخوف من عواطف الإنسان هو بالضبط ما يميز الحضارة الغربية الآن. انها حضارة مائعة، سمحت للسخرية بأن يعلو شأنها، وأن تغلب القلب على أمره وتخنق ما فيه من حب وكره.

على أن رثاء البطل ليس أهم ما فى الميلودراما. وانما أهم منه بكثير هو الخوف من الشرير. ذلك أن عالم الميلودراما الشعبية يصور دائماً الخير وقد تصدى له الشر. البطل وقد برز له الشرير. والأبطال وقد انتصب أمامهم عالم شرير. فالرثاء إذن هو أضعف شقى الميلودراما، والخوف هو العقبة الكئود أمام الناس – فى الحياة كلها وليس فى الميلودراما وحسب، ومن هنا يتخلص للميلودراما هذا الجذب الواسع للناس فى كل مكان.

والواقع أن نجاح الكاتب الميلودرامى يرتكز على قدرته على تجسيد الخوف وصبه فى قالب إنسانى يوحى لنا بأن الإنسان الشرير الذى نراه على المسرح هو سوبر مان الشر: وليس مجرد فرد شرير. وإلى جوار هذا فان الميلودراما تماشى طبيعة الدراما عامة فى تركيز رؤياها فى قلة من الأشخاص. ولهذا فانها تركز الشر فى حفنة من الناس وأحياناً فى فرد واحد. على أنها لا تكتفى بهذا بل تمد الشر إلى البيئة المحيطة من نبات وجماد، ثم تستعين بحيل الحبكة المسرحية كى تزيد من إقناعنا بوجود الشر. ومن بين هذه الحيل حكاية «الصدفة الكبيرة» التى تستخدمها الميلودراما والتى تتهم من أجلها بالتفريط وانعدام المسئولية. غير أن الصدفة

(١) كتاب: «حياة الدراما»، دار اثينيوم، نيويورك، ١٩٦٤.

الكبيرة موجودة بالفعل فى أرفع ألوان التراجيديا. وهى فى حد ذاتها لا تسبب خللاً أو تبسيطاً ضاراً متى كان استعمالها متسماً بالحكمة. ويلازم «الصدفة الكبيرة» اتهام آخر للميلودراما بالمبالغة. وهذا الاتهام يعيدنا مرة أخرى إلى التحيز الملحوظ ضد الميلودراما كفن وجوهر معاً.

إن الميلودراما – شأنها فى هذا شأن الفارس – تسقط فى هوة ما هو عابث أو سخيف بمحض الصدفة. وإنما هى تفعل هذا عن عمد، وبشعور واضح بالاستمتاع. وهى فى هذا تستخدم ما لدى المهرج من رخصة تسمح له بتجاهل كل ما هو معقول. ذلك أن الميلودراما فن قائم على المبالغة. وهى ليست مبالغة كمية، بل هى فى الأساس مبالغة كيفية. الصورة الميلودرامية لا تختلف من المعتاد بنسبة كذا الى كذا. بل هى تختلف كلية من المعتاد.

فاذا وجدنا كاتباً ميلودرامياً غير مقنع فى مبالغته فعلينا ألا نقول له: قد أفرطت، بل: قد أسأت المبالغة. صورت بغير رشاقة وبغير حيوية. كنت آليا فى تصورك. ذلك أن المبالغة تبدو سخيفة فعلاً اذا لم يكن وراءها عواطف تحركها.

ويسخر الناس من الحوار فى الميلودراما – ربما بأكثر مما يسخرون من القصة والشخصيات. فهم يرونه خطابياً إلى درجة مضحكة. وهو بالفعل مضحك وسخيف فى الميلودرامات الضعيفة. ولكن هذا لا يعنى أن الميلودرامات الجيدة يمكن أن تقوم على حوار دارج سهل. إن بين أكثر مطالب الميلودراما الحاحاً حوار يقوم على خطابية رفيعة ومكثفة.

وينعون على الميلودراما أيضا أنها تركب الحادثة المثيرة فوق الحادثة المثيرة، وان هذا يخلق لدى المتفرج المعاصر شعوراً بسخافة ما يرى. غير أن شكسبير يركب الإثارة فوق الأسى فوق العرض الحركى ومع ذلك لا نضحك منه ساخرين. فالفشل إذن هو فشل الميلودراما الضعيفة، وليس فشل الميلودراما كفن.

وقد زعم زولا ذات يوم أن الميلودرامات قد ماتت، ولاراد لها إلى الحياة. واقترح بدلاً منها فناً يقوم على عرض أشخاص عاديين باهتى الألوان، فى ظروف معيشية كالحة، وذلك كى يزيد من إبراز الآلام المدمرة التى يعانون منها، والإحساس الملح بالقدر الذى يعلق سيفه فوق رؤوسهم. غير أنه – فى الواقع – انما كان يشحن بطارية الميلودراما الفارغة بطاقة جديدة. فإن حديثه الطويل عن الوسط الاجتماعى والبيولوجيا السوسيولوجية هو نوع من الطقوس الفنية انتهت به إلى حيث انتهى الميلودراميون الرفيعون الأخر من أمثال ملفيل واميلى برونتى.

ثم يجىء برنارد شو وهو الذى وجه للميلودراما أحد وأطول هجوم – فى مسرحياته ومقدماته على حد سواء. ومع ذلك فان شو لم يقف عند خد نقد الميلودراما. لقد فطن ايضاً الى محاسنها. فاستخدمها بنجاح فى مسرحية «تلميذ الشيطان». بل أنه حين ظن أنه طور شخصية «كوشون» فى مسرحية «القديسة جون»، كى يبعد بها عن شخصية الشرير الميلودرامى التقليدى، لم تجد جهوده كثيراً فى هذا المضمار وظل كل ممثل مدرب يتألق فى هذا الدور، لأنه مألوف لديه من طول ما مارس من فن الميلودراما.

والواقع أن شو يهرب من إسم الميلودراما وحسب – يهرب وراء تعبير الاوبرا، وذلك حين يصف مسرحياته بأنها أوبرات بدون موسيقى، وحين يوصى مخرجه جرانفيل باركر بأن يذكر دائماً أن المسرحيات هى أوبرات ايطالية، ويقصد بهذا أنها لا يمكن أن تؤدى بالأداء الهادىء العادى. بل لابد من الحركة البارزة التى تملأ العين والأذن معا. ثم أن أبعد ما وصل اليه شو فى التوقى من الميلودراما، قد كان فى منظر الجحيم فى مسرحية «الانسان والسوبر مان» الذى يقوم على الديالوج الخالص. ومع ذلك فإن المدقق فى هذا المنظر لا يلبث أن يتبين أنه يقوم على رباعى مألوف جداً فى مسرحيات بيكسيريكور الميلودرامية. وهو ينتظم: البطل والبطلة والشرير (هنا الشيطان)، والمهرج. ومعروف أن بيكسيريكور هو مؤسس الميلودراما الشعبية.

ومنذ ظهور: «الانسان والسوبر مان» فى عام ١٩٠٣ والمدارس الحديثة فى المسرح يتلو بعضها بعضاً. ولكنها كلها – لدى التدقيق – انما تحاول أن تعيد الميلودراما إلى الوجود. التعبيرية الألمانية كانت بحثا عن زى جديد للميلودراما ومسرح بريشت الملحمى محاولة لاستخدام الميلودراما وعاء للفكر الماركسى. واستخدم كوكتو وأنوى وجيرودو الأساطير اليونانية استخداماً ميلودرامياً.

وماذا عن أونيل؟ زعم البعض أنه أحيا التراجيديا. وقال آخرون: بل فشل فى هذا الإحياء. غير إنه إن كان فشل فى التراجيديا فقد وفق فى الميلودراما. إن ما يجتذب العين فى: «الحداد يليق بالكترا» هو فشلها فى محاولة الوصول إلى العصرية، ونجاحها فى نطاق الميلودراما. وقد أدى نجاح أونيل فى الميلودراما إلى أن تدخل هذه المسرح الأمريكى فى العشرينات.

وفى الثلاثينات قامت الميلودراما فى مسرحيات: ليليان هيلمان وكليفورد أوديتس. وفى الأربعينات تخللت مسرحيات. تينيسى ويليمز وآرثر ميللر. وفى الخمسينات استخدم يوجين يونسكو اسلوب الجراند جينول فى مسرحية «الدرس» فى محاولة لإيصال رؤية عصرية للحياة فى متفرجة. والكلام ذاته ينطبق على فريدريش دورنيمات.

***

ونحن – كأفراد عصريين – إنما نعيش بطريقة أو بأخرى – تحت سحر المدرسة الطبيعية فى الفن. ومهما حاولنا التلمص أو أنكرنا الحقائق فاننا لا نلبث أن نعود إلى تقبل مبدأ: إن الطبيعى والمألوف هو أن تكون نبرتنا خفيفة، وأناسنا ضئيلى الشأن والمقام، وبيئتنا هينة ومجسدة على نطاق صغير.

وهذا هو السبب فى أن إحساسنا بالتهذيب وضرورته قد استطاع أن يتغلب على الفظائع البالغة القسوة التى كشفتها لنا علوم الطبيعة المعاصرة، وعلوم السلوك الاجتماعى. ومن ثم يرى بنتلى أن الميلودراما هى – إلى حد ما – أكثر قرباً الى الطبيعية الحقة – أوثق صلة بالواقع

– المعاصر على وجه التحديد – من الطبيعة التقليدية. إن الميلودراما هى طبيعية عالم الأحلام – ذلك العالم الذى نتجاهله فى الصحو، ونعيش فيه بالطول والعرض أثناء النوم. والرؤية الميلودرامية هى الطريقة التلقائية – الطريقة الخالية من العقد – فى النظر إلى الدنيا. والحس الدرامى هو فى جوهره حس ميلودرامى. ذلك أن الميلودراما ليست نوعاً خاصاً أو هامشياً من الدراما – دع عنك أن تكون نوعا شاذاً أو بائداً من الدراما. إنها الدراما فى شكلها الفطرى – الأولى. إنها جوهر الدراما. والحافز لكتابة الدراما هو – فى المحل الأول – حافز لكتابة الميلودراما. والكاتب الشاب الذى لا يقبل على كتابة الميلودراما، لا يكتب الدراما، لا يكتب الدراما أصلاً، وإنما ينصرف إلى غيرها من ألوان الكتابة، كالشعر الغنائى أو الملحمى.

❊❊❊

غير أنه اذا لم تكن الرؤية الميلودرامية أسوأ الرؤيات الفنية، فإنها أيضاً ليست احسنها. الميلودراما إنسانية، ولكنها ليست ناضجة – وهى واسعة الخيال ولكنها ليست ذكية، وهى فى أشكالها الأولية حافلة بالفنتازية الخشنة، تهزأ بمبدأ الواقع من كل سبيل، وتجعل الفرد هو الواقع الاسمى، ومن فضيلته وبراءته المثل الأعلى. وتنظر إلى كل متطفل على هذا الفرد بوصفه خطراً يتهدد، ووحشاً عنيداً لا يقر معه قرار.

ثم تجعل الميلودراما نهاية أحداثها سعيدة لمجرد الرغبة فى أن تكون كذلك. ذلك بأن الميلودراما تنتمى إلى طور «السحر» فى تاريخ المسرح. الطور الذى يخلق فيه المسرح عالماً سحرياً قائماً بذاته، الأفكار فيه قادرة على كل شىء، وليس ثم فاصل فى جنباته بين ما يراد وما يستطاع.

ولكن هل ينطبق هذا القول على الميلودراما كلها؟ أم أن فارقا يقوم بين الميلودراما الراقية والأخرى الشعبية؟ فى الحقيقة، لا مجال لمثل هذه التفرقة. فليست الأعمال المسرحية صفا من الطوب، منفصل بعضه عن بعض وانما هى تيار متصل يبدأ بأشد أشكال الميلودراما بدائية، وينتهى بأرفع أنواع التراجيديا. وليس معنى هذا أن الميلودراما منفصلة تماما عن التراجيديا. فان فى كل تراجيديا ميلودراما واضحة، كما ان فى كل فرد بالغ طفلا صغيرا.

انتهى كلام أيريك بنتلى، دفاعا عن الميلودراما واستكشافا لجوهرها، وعرضا لحقيقة قضيتها.

❊❊❊

والآن، ماذا نستخلص من هذا كله، لفائدتنا، نحن سكان العالم الثالث بصفة عامة، وأبناء الوطن العربى بوجه خاص؟

سنجيب على هذا السؤال، وعلى غيره من الأسئلة، بعد أن نستعرض بعضا من جهود كتابنا المصريين فى حقل الميلودراما الاجتماعية.

❊❊❊

الفصل الثانى

إسماعيل عاصم وأول ميلودراما مصرية

ولدت الميلودراما الاجتماعية المصرية ولادة متواضعة على يدى محام كان مشهوراً فى زمانه اسمه: إسماعيل عاصم.

كان ذلك فى حوالى منتصف التسعينات من القرن الماضى، حين أخرج ذلك الأستاذ الجليل للناس أولى مسرحياته وهى المسماة: «صدق الإخاء» فى عام ١٨٩٤ - على أقرب الاحتمالات - ثم ثناها بمسرحية «حسن العواقب» (١٨٩٥)[١] وبالمسرحية الثالثة: «هناء المحبين». بعد هذين التاريخين[٢].

وحول هذه المسرحيات الثلاث قصص ومواقف لا تخلو من طرافة: يروى الدكتور محمد فاضل فى كتابه المعروف: «الشيخ سلامة حجازى» ان بلبل المسارح أتفق أن تعرف بالمرحوم إسماعيل بك عاصم، وشكا اليه خلو المسرح العربى من المسرحية المصرية، ونعى على الأدباء عدم اقبالهم على تأليف هذا النوع المصرى، الذى يجب أن يقدم على منصة مسارحنا على غيره من أنواع المسرحيات[٣].

(١) أشارت الأهرام فى ٤ أكتوبر ١٨٩٦ إلى أن جمعية الابتهاج الأدبى بالاسكندرية تزمع تمثيلها فى يوم الاثنين التالى، مما يحمل على الظن بأن المسرحية كانت قد كتبت ومثلت قبل هذا التاريخ، ثم جرى لها ما يجرى لكثير من المسرحيات: تمثلها الفرق المحترفة ثم تنتقل إلى الهواة.
(٢) مثلتها فرقة اسكندر فرح فى مساء ٦ يونيو ١٨٩٧، كما جاء فى الاهرام.
(٣) ص ٤٦ من الكتاب.

وكان هذا الخاطر يدور بذهن الشيخ سلامة من يوم أن اعتلى خشبة المسرح، وكان يتمنى دائماً أن يبث الدروس الاجتماعية والمبادىء الأخلاقية والعظات الوطنية فى ثوبها المصرى ورداءها القومى. ولذلك فاتح المرحوم عاصم بك بهذه الرغبة[1] فاستجاب له المؤلف وقدم له المسرحيات الثلاث، وضع فيها الى جوار الحوادث الميلودرامية، مقاطع غنائية: لحنها الشيخ وطبعها بطابعة، ملاحظاً فى ذلك رغبة الجمهور فى مزج المسرحيات بالأناشيد حتى ولو كانت تراجيدية بحتة[2].

ويقول الدكتور فؤاد رشيد فى كتابه «تاريخ المسرح العربى» إن إسماعيل عاصم قدم هذه المسرحيات الثلاث إلى الشيخ سلامه حجازى، ولم يتقاض عنها أجراً وذلك تشجيعاً منه للفن[3]. ويصف فى مكان آخر من الكتاب ذاته[4]، إسماعيل عاصم بأنه الكاتب المصرى الوحيد الذى كتب للمسرح، فى الفترة التى أسماها: العصر البدائى. ويسجل أن اسهامه فى الفن المسرحى قد كان له دوى كبير. ولا يخفى الدكتور فؤاد - مع هذا - رأيه فى المسرحيات الثلاث فهى عنده «بعيدة عن قواعد الفن التياترى، كثيرة السجع، الذى كان «مودة» ذلك الوقت. (وإن كانت) تحتوى على كثير من العظات والحكم»[5].

وأقلب أنا نصوص التمثيل الخاصة بالمسرحيات الثلاث، وهى فى الغالب نسخ الملقنين، فأجد فى صدر مسرحية «صدق الإخاء» تحت عنوان المسرحية، واسم الفرقة التى تمثلها (جوق أبيض وحجازى)، هذا الرأى الصريح فى «صدق الإخاء»: «هذه الرواية قديمة، تمثل الى الآن على المراسح ولا تحتاج لكبير عناية فى البحث، فهى خلو من كل فن»[6].

وهو رأى يشارك صاحبه فيه: الكاتب المسرحى عباس علام، الذى وصف أولى مسرحياته هو: «أسرار القصور» بأنها أول رواية مصرية عصرية، ثم أضاف: «وللحق أذكر أن سبقنى فى وضع الرواية المصرية الأولى المرحوم إسماعيل بك عاصم فى «صدق الإخاء» ولكنها كانت رواية عجيبة! تبدأ فى مواخير الأزبكية وحاناتها، حيث يطاف على أشخاصها بكئوس الخمر وجوزة الحشيش، وتنتهى إلى ملك لعله هارون الرشيد أو المعز لدين الله الفاطمى، ووزراء وحجاب يلبسون الملابس العربية ويحملون السيوف المهندة. ناهيك بالإسلوب والحوار والتركيب والحبك[7]

✲✲✲

(١)، (٢) ص ٤٦ من الكتاب. (٣) ص ١٠٥، سلسلة كتب للجميع، عدد ١٤٩ فبراير ١٩٦٠.

(٤) ص ٢٣. (٥) ص ١٠٥.

(٦) يبدو من توقيع بالقلم الرصاص مكشوط ان هذا هو رأى أحمد فهمى الممثل بالفرقة، ولابد أنه دونه بعد عام ١٩١٤ (تاريخ تأليف جوق أبيض وحجازى). وهناك رأى مجهول آخر قدم من هذا نجده فى نسخة أخرى من المسرحية كانت تملكها فرقة التمثيل العربى، يقول فيه صاحبه فى وصف مكان الحوادث فى المسرحية: «الواقعة المجهولة. فى أى مكان، الله يعلم». والنسخة بتاريخ ١٩٠٦/٣/١٥.

(٧) من مقدمة عباس علام الخطية لمسرحيته أسرار القصور. بتاريخ ديسمبر ١٩٤٦ أوردها الاستاذ صلاح الدين كامل فى كتابه «عباس علام الكاتب المسرحى» - وزارة الثقافة. القاهرة ١٩٦٧.

طائفة من الآراء والأنباء تفتح شهية الباحث والمؤرخ للتنقيب. فماذا نجد فى الميلودراما المصرية الأولى «صدق الأخاء»؟ وما قيمته؟ شاب اسمه عزيز، لا تدرى هويته تماماً، وإنما هو من بيت عز. ربما كان ابن أمير يقول النص، وإن كنا لا نعرف على أية بلد هو أمير.

يدخل عزيز هذا ويناجى حبيبته الجميلة عزيزة، وهى من بيت إمارة بدورها، ويستعجلها للقران بها، كما كان المرحوم والدها قد اتفق مع والده، قبل أن يعاجل والد عزيزة الموت. وتبكى عزيزة وهى تقول لحبيبها إن الامر ليس بيدها فقد تولى أخوها أمرها بعد وفاة أبيها، وهو شاب سكير متلاف، يبدد سريعاً الثروة التى خلفها لهم الوالد، يفنيها بين الكاس والطاس وبنات الحانات، تساعده فى هذا أم معجبة بولدها، تدلله وتحقق رغباته، وتستعجل إلى الحتف خطواته. وتدخل الأم ونلحظ أنها بالفعل مولعة بابنها فهو عندها «أجمل أولاد هذا الزمان، وله ظرفه وخلاعته، ودعابته ووداعته. وقد أصبح جميع الشبان أصحابه، لا ينفكون عنه ولا يبارحون بابه. ولا يلبث أن يهل عليهم الشاب المتلاف بذاته واسمه نديم فيحيى عزيز قائلا: «بونجور يا مسيو عزيز»، ويأخذ يلوك الألفاظ الأجنبية من أمثال: «مون شير» و«مون فرير» ويتباهى بما عنده من ألوان الخمور المختلفة ويصرح بفرحه لأن أباه مات وترك له المتعة كلها. ويطلب اليه عزيز أن يحقق وعد الوالد المتوفى له بتزويجه من عزيزة ولكن نديم يحتج بالحداد على الوالد، ويرفض الطلب، فإذا ما ألح عزيز، أنبأه نديم - زوراً - بأن غيره قد تقدم لخطبة الفتاة وأنها قبلت الخطيب الجديد. ويترك نديم عزيز لتفجعه وحيرته بين التصديق والتكذيب ويجيب داعياً دعاه إلى الحان وصحبته الخلان والغزلان. بينما تندب عزيزة حظها، ولا تملك لحبيبها الا الدعاء وتطلب اليه أن لا يقطعها، وأن يواصل الود، حتى لا تهلك كمداً. وينتهى الفصل ونديم بين الكأس والطاس، وعذب الألحان، ينفق عن سعة، شأن كل سفيه متلاف.

وتمضى فصول المسرحية الأربعة الباقية فى خط متصاعد من الإثارة. فهذا نديم قد أهلك ماله وذهب الى أهله يتشكى وتلومه الأخت وتلومه الأم، فينفجر فى الأخيرة ويحملها تبعة ما آلت إليه أموره، فهى التى كانت تعينه على الشر، وهى التى كانت «خازنة خموره»، على حد تعبيره. وتطلب اليه المرأتان أن يمضى فيزور صديقاً لوالده اسمه الأمير صديق - الذى نكتشف من بعد أنه والد الخطيب المنكور الحق - ليطلب إليه العون. ويفعل نديم، ويذهب لمقابلة الأمير، ولكن هذا - لحاجة فى نفسه - يغلظ له فى القول، ويرده عن بابه خائباً، ولا يسمع فيه لشفاعة ابنه عزيز. ويعود نديم لأهله مدحوراً، وبينما الجميع فى حال من البؤس تدفع إلى اليأس، تدخل عليهم عجوز تقول إنها كانت صديقة للوالد المتوفى وأنها اعتادت أن تودع لديه أموالاً يثمرها لها وهى غائبة فى الحج. فعلت هذا مرارا من قبل وهى اليوم تودع لدى نديم خمسة آلاف دينار وتطلب إليه الإتجار بها، نظير اعادة رأس المال اليها مع ثلث الارباح. وتزيد السيدة على الدنانير قرطا ثميناً تعطيه لعزيزة.

ويخرج نديم ليعود من بعد ومعه قصة غريبة أخرى. فقد التقى بشاب ملثم الوجه، ولما علم الشاب من نديم أن معه عشرة آلاف دينار وبعض جواهر (يبدو أنها القرط وصل إلى نديم

بطريقة لا يذكرها النص، وان كنا نفهم من الحوادث أن المرأتين سلمتاه نديم كى يبيعه ويتجر بثمنه) نقده فى الجوهر عشرين ألف دينار، ونصح له بالاتجار فى الثلاثين ألفا، وعلمه أصول مهنة التاجر، وأشار عليه بالسفر من فوره.

وينتهى الفصل الثانى ونديم يتهيأ للسفر بين الدعوات النصائح وعبرات الأم والأخت.

فى الفصل الثالث عصابة من قطاع الطرق تهجم على الملكة والأميرة نعمى ابنتها، وتتغلب على جميع رجالها وتوقعهم بين قتيل وأسير. وفجأة ينشق الغبار عن نديم، وقد أصبح فارساً مقداماً يتبعه عشرة من الصحاب، ويعمل فى المنتصرين السيف ويبلو بلاء حسناً حتى تأتى العساكر السلطانية، فتلقى القبض على الجميع بما فيهم نديم.

غير أن الملكة تأمر بالافراج عنه على الفور، وينظر نديم إلى ابنتها نعمى فيقع فى غرامها، وتبادله هى الغرام، بل تمرض من فرط حبها، وتتمنى لنفسها الموت. وتفهم أمها حالتها فتعدها خيرا.

فاذا جاء الفصل الرابع فنحن فى ديوان الملك، حيث يعقد هذا مجلساً من وزرائه ونصحائه. يبحثون فيه شئون المملكة، ويعلم الملك مبدأ فى الحكم الصالح وهو قائم على نقطتين: تنور العقول بالعلوم النافعة، المعقول منها والمنقول، وتأكيد المحبة بين القوة الحاكمة والقوة المحكومة.

ثم يعطى الكلمة «لشيخ الأنام»، وهو قائد دينى وفكرى متحرر، لا يبدو أنه يشغل منصباً رسمياً فى الدولة، فيأخذ شيخ الأنام هذا فى محاسبة وزراء الملك على ما قصروا فيه من أمور. فهذا وزير العلوم لم يلتفت إلى ما أصاب الناس من ترك لدينهم وما آلت اليه أمور اللغة العربية من إهمال، حتى أصبح المتكلم بها كأنما يقترف جرماً، بينما انتشرت اللغات الاجنبية وأخذ معلموها الأجانب يستميلون الطلبة اليها، ويقبحون اللغة القومية.

ويدفع وزير العلوم بأن الآداب العامة من اختصاص وزارة العدلية وفيما يخصه هو، فما البأس فى أن تدرس العلوم باللغات الأجنبية، ما دام للغة الوطنية ساعات كافية تدرس فيها؟ وقد قال الرسول: «أطلبوا العلم ولو فى الصين». فأى ضرر فى التعلم على أيدى الأجانب اذن؟ ويرد شيخ الأنام بأن المقصود هو اعلاء شأن لغة البلاد، وليس حظر تداول المعارف. وهذا التداول يمكن أن يتم عن طريق ترجمة العلوم إلى لغة البلاد، مثلما فعل أولئك الأجانب الذين ننقل عنهم. فهم نقلوا إلى لغاتهم معارف غيرهم، فضمنوا بهذا مصدراً للقوة للغتهم، وأمنت من التشويه هويتهم وعاداتهم القومية.

ويقول وزير الداخلية بأن وزارته تهتم أساساً بالأمن العام، وذلك فى وجه أهل الفساد وقطاع الطريق، ولا سيما فى مثل هذا الزمان، الذى كثرت فيه أحزاب العدوان، فمن رجال فوضويين وأشخاص اشتراكيين... لا أدب يردهم ولا دين.

ويعود شيخ الأنام إلى الكلام، فيقول: إن مدارس الأجانب مزدانة بالمعابد وفيها للتلامذة درجات لكل عابد. فهل فى مدراسنا شىء من هذه الرسوم يا حضرة وزير العلوم؟ وهل عندنا ديوان مختص بالديانة؟ وهل عندنا مدارس كافية للبنات يتلقين فيها علوم الآداب والصناعات؟ ألم تأخذك الغيرة على بناتنا الأقارب، حين نبعث بهن اضطرارا إلى مدارس الأجانب؟ وأما ما قاله وزير الداخلية من اشتغاله بمنع الفوضويين والاشتراكيين، فانه علة بغير تعليل. لأننا بحثنا عن الأسباب الداعية لثورات تلك الأحزاب فوجدنا معظمها الفقر المدقع واليأس الموجع، واستبداد ذوى الأمر والثروة، وعدم الشفقة والنخوة. من أجل هذا يثور الناس، ويشعرون أن ليس لهم فى دولتهم نصيب، فيختفى ولاؤهم لها. والحل عند شيخ الأنام هو التساند والتكافؤ الاجتماعى ممثلاً فى الزكاة. وينتهى النقاش بموافقة الملك لشيخ الأنام على ما اراتآه ودعوة الوزراء إلى التعاون والتساند لخير الحاكم والمحكوم معا.

ثم يدخل رسول من قبل عامل الحدود لينبىء الملك بما جرى للملكة والأميرة، فيحزن الملك ويثور، ويأمر اتباعه بتعبئة الجيش فإنه خارج لملاقاة الأعداء. غير أن رسولاً آخر من قبل الملكة يأتى ليبشر الجميع بنجاتها والأميرة، ويشيد بالدور البطولى الذى قام به نديم، ابن الصهدر الاكرم رشيد.

ويشهد الفصل الخامس والأخير عملية لم الخيوط المبعثرة المألوفة فى أمثال هذه الحكايات المسرحية. فنديم يتصالح مع صديق والده «صديق» بعد أن يزجره هذا الأخير حين يدخل عليه نديم ليعاتبه ويهزأ به ويعيره بسوء المعاملة التى أبداها له من قبل.

ويوضح صديق أن المرأة المغربية التى منحت نديم العشرة الآلاف جنيه هى والدته الأميرة سلمى أرسلها إلى أسرة صديقة متخفية. والرجل الذى اشترى الجواهر بالعشرين ألف دينار هو خال صديق أرسله هو الآخر للنجدة. ويستخذى نديم ويفطن إلى عدالة الدرس القاسى الذى ألقاه عليه صديق والده، الذى لم يخن، وانما قسا عليه ليزدجر. ومن ثم يوسط نديم الأمير صديق لدى الملك كى يزوجه من ابنته الأميرة، نعمى، فيعده صديق خيرا.

وبالطبع تتم الزيجة السعيدة، وينعم الملك - فوقها - على نديم بمنصب وزير الدائرة الملوكية، وبالوسام المرصع من الدرجة العلية. ويتزوج عزيز من مالكة فؤاده الأميرة عزيزة. وتنتهى المسرحية والملك يطلب إلى الجميع أن يحافظوا على الصداقة والوفاء، ليدوم بينهم صدق الإخاء.

هذه هى القصة المسرحية التى تتضمنها أول ميلودراما مصرية فى تاريخ مسرحنا. وهى قصة مليئة بالثغرات والمعايب. تستحق فعلاً كل ما وجه اليها من انتقاد: الشخصيات دمى، والتطورات غير معقولة. والسجع شامل ومتكلف، والقصة تبدأ بما يشبه الواقعية ثم سرعان ما تتحول إلى حكاية خرافية من حكايات الف ليلة وليلة. غير أن هذا كله لا ينبغى أن يصرف أنظارنا عما فى «صدق الإخاء» من نقاط إيجابية كثيرة.

وأول هذه النقاط أن شكل الحكاية الخرافية الذى تتطور اليه المسرحية ليس فى الحقيقة دليل ضعف فى قدرة الكاتب على تطوير مسرحيته على المستوى الواقعى بقدر ما هو دليل على رغبته فى التخفى. ذلك أن «صدق الإخاء» رغم حديثها عن السلاطين والأمراء والفرسان والسيوف المهندة، هى فى جوهرها مسرحية معاصرة تتحدث عن زمانها، وتنقد الأحوال المحيطة، وتشير إشارات موارية إلى وقائع بعينها.

ويبدو لى أن إسماعيل عاصم قد أراد أن يكتب مسرحية ترشد قومه وتهديهم وتصلح من أحوالهم، فبدأها فى المفتاح الواقعى، ثم كأنما خشى أن تتعرض للمصادرة أو التشويه، فأخذ موضوعه الدقيق هذا، وهاجر به إلى مكان وزمان آخرين، يختلفان مظهرياً عن زمانه ومكانه. فمكان الحوادث وتيارها العام يشير إلى بلد اسلامى ما ولكنه لا يحدد ملامح هذا البلد. وزمان الحوادث هو بالفعل تاريخى ولكنه تاريخى فى المظهر فقط، فإن فى غضونه إشارات مغلفة بالغلاف الرقيق تشير إلى إسقاطات على حاضر يعنيه المؤلف.

والخلاصة أن المسرحية تتحدث عن مصر ولا مصر معاً وعن زمان الكاتب ولا زمان محدد فى واقت واحد. والدليل على هذا متوافر فى الشكل والمضمون معا.

هناك مثلا مشهد الحان، الذى يضيع فيه «الأمير» نديم أمواله فى سفه، والذى يبدو فيه مجرد وارث متلاف معاصر يشرب الويسكى والفيرموت والبيرة، والشمبانيا، والروم والنبيذ والعرقى وغير هذا من خمور معاصرة كانت بضاعة الوارثين العاطلين أمثاله منذ القرن الماضى. فهذا مشهد عصرى مصرى تماماً، بما فيه من خمار يونانى اسمه باولو، ومراب يهودى اسمه إبراهيم، وشيخ بلد موسر يأتى إلى القاهرة هو الآخر ليضيع أمواله فى مواخير الأزبكية.

هذا المشهد يشد المسرحية بوضوح إلى الزمن المعاصر، وقد التفت الفنانون إلى أهميته، فاستغلوا حقيقة أن إسماعيل عاصم قد رسم خطوطاً أولية له وحسب وترك أمر تطويرها للفنانين أنفسهم، فزادوا كثيرا من الصور والأشخاص وجمل الحوار والأغانى فى المشهد، مما جعل منه فى بعض نسخ المسرحية جزءاً مبكراً من أجزاء المسرح الهزلى الذي عرفته مصر فيما بعد على أيدى كشكش بك وعثمان عبد الباسط مع نغمة وعظية قوية.

يبدأ المشهد فى خمارة، وفيه يظهر نديم ومعه ندمان ثم بنات وخمرجية. ثم شيخ البلد ثم الصراف. وينص المشهد على لحن مناسب للهيئة، يغنيه الجميع ثم يجرى الحوار التالى:

نديم: يا باولو!
باولو: نعم.
نديم: هات مشروب على حسابى للجميع.
أحد الندمان: عشت يا أمير يا أب الذهب الكثير.
(مغنى)
شيخ البلد: (داخلاً) سلام عليكم يا خواجات. تعال يا باولو تعال. شوفنى أشرب

ايه، وهات واحد بنت من اللى بيلمعوا دول.
روزه: تشرب ايه ياسى الشيخ؟ تشرب زبيب؟
شيخ البلد: هات زبيب، تين، الليت جيبيه.

(الجميع يضحكون عليه ويجرى التأليس)

وكان المفروض أن يدخل بعد هذا مباشرة الصراف ابراهيم، غير أن واحدة من نسخ المسرحية تضيف لمسات أخرى للمشهد تأكيدا لواقعيته مثل:

صوفى: موش لطيف هذا؟ انظر يا حبيبى.
نديم: آه يا طرب. عال. عال.
روزه: اعطنى هذا الخاتم ألبسه هنا.
نديم: خديه يا روحى. (روزه تلبسه).
روزه: اليس مليح؟
نديم: يا سلام، ابوس ايديك وحياتك.

(دور مغنى)

عماد: (داخلاً) مسيك بالخير با خواجه. تعالى يا بنت (ثم يجلس مع صوفي) هات واحد اسمه ايه – اسمه ايه الغاير؟ – اسمه – جاتو داهية – زبيب.
حشمت: تعالى ياصوفي.
عماد: عيب عليك يا أفندى. أقعدى يا بنت.
حشمت: طنطا يا سى الشيخ.
عماد: طنطا فى عينك يا غاير. الواحد منكم جيعان فى بيته ويحضر يتفنجص فى الخمارة. جاتكم غارة.
(ثم يدخل الخواجة إبراهيم الصراف)
باولو: ليتك سعيده يا خواجة إبراهيم. هاهو صاحبك.

(يشير على نديم)

إبراهيم: سعيدة يا سعادة الأمير.
نديم: أعط الخواجة إبراهيم كل مشروبه على حسابى.
باولو: هل حضرتك فاكر الحساب؟
نديم: قد ايه؟
باولو: عشرة آلاف فرنك مع حساب القمار.
نديم: غور. بس كده؟ هات دور لجميع الموجودين كرامة للخواجة إبراهيم.
ابراهيم: ربنا يطول عمرك يا فنجرى يا بوجيبين.

(دور مغنى)

نديم: اعطيه يا خواجه إبراهيم المبلغ المذكور وعليه فرنك بقشيش.
إبراهيم: أمرك يا سيدى وفقط يلزم تأمين للبنك على المبلغ والفوايد.
نديم: اكتب رهينة بالأطيان الباقية.
إبراهيم: ليس عندنا وقت. أختم لى هذه الورقة على بياض، وبعدها أنا أكتب رهينة فيها بالأمانة.
(ثم أن نديم يختم ورقة على بياض ويعطيها له).
إبراهيم: عن اذن سعادتك أتوجه أحضر المبلغ وأقفل البنك لأنى تركته مفتوح.
نديم: ارفوار يا حبيبى.

(ثم يخرج إبراهيم).

باولو: من فضلك أعطنى الحساب.
نديم: خدهم من الخواجة إبراهيم.
باولو: أنا لا أعرف إراهيم وخرج لحاله.
نديم: أنا رهنت له أطيانى من أجل خاطرك.
باولو: موش شغلى. أعطنى ثمن الخمرة والا أوديك الحكومة.

نشيد

روزه:

نديم سكر وصبح بالهم ... وصار بتفليسه فى غم
وكم أقول لك يا ابن الناسو ... فضك من الخمرة والكاس
واوعا لنفسك والأنفاس ... واصحا من الغفلة يادم
صبحت متعوس يا غارة ... محبوس وحبسك خمارة
فى نفسك أضرب عداره ... أحسن من العيشة بالغم
ضيعت مالك فى الاتلاف ... بين الخمورجى والصراف
ما هكذا فعل الاشراف ... ابكى على روحك واندم

الجميع:

يا رب عفواً يا غفار ... عما أجرينا من اوزار
واستر علينا يا ستار ... فانت بالجانبى ارحم

ومن جهة المضمون، هناك عبارة واضحة الدلالة تقولها الملكة قرب نهاية الفصل الثالث بعد أن تنجو من قطاع الطرق، ويأتى واحد من هؤلاء وقع فى الأسر ليقول لها:

إن أدلاءكم هم الذين دلوا الأشقياء اليكم، واتفقوا مع أعدائكم يا سيدتى عليكم.

فتقول الملكة:

– وا أسفاه، لولا انقسامنا على بعضنا ما وصل الدخيل إلى أرضنا.

وهى عبارة مقحمة عمداً لتشير إلى ما كان حدث فى مصر قبل أثنتى عشرة سنة، حين خان بعض المصريين الثورة العرابية وعملوا جواسيس لحساب الجيش البريطانى مما جعل الدخيل يصل إلى أرضنا بالفعل.

وهناك – أهم من هذه العبارة وأوضح – ما يدور فى مجلس الملك من نقاش أوضحت خطوطه الرئيسية فيما سبق، وهو نقاش واضح المعاصرة، أهم ما فيه هو تلك الإشارة الى قضية كبرى دارت حولها أحداث كثيرة فيما تلى زمن المسرحية من سنوات، ابتداء من عشرينات القرن الحالى وهى: ماذا يكون الموقف من الثروة القومية: كيف توزع، وعلى أى أساس؟ وماذا نفعل بالآراء العالمية الذى أخذت تذيع ابتداء من منتصف القرن الماضى مثل الفوضوية، والاشتراكية... الخ.

واهتمام المسرحية بهذه القضية بالذات شىء جرىء، ذلك ان شيخ الأنام – وهو يتخذ من الملك نفس الموقف الذى كان يتخذه الأفغانى من الحكام فيؤدى دور الناصح المستنير، الثائر على الجمود، الراغب فى العصرية والأصالة معاً – شيخ الأنام يقول بوضوح: الثورة مبررة ما دامت الحكومة لا تنصف الناس. ثم يمضى قدماً ليقرر أن الولاء للدولة إنما يكون على أساس مادى واضح:

«اذا لم يكن للمرء فى دولة امرء
نصيب ولاحظ تمنى زوالها
وإن هو لاقى حظه ونصيبه
لدى دولة أخرى بخير دعا لها»

والى جوار هذا، فان المشهد يكتسب مزيدا من المعاصرة من الطريقة التى يصور بها الكاتب الوزراء وتصرفاتهم. كل لا يعنيه الا التصور الضيق لرسالة وزارته، ويسارع بالقاء ما يخرج عن تصوره هذا من تبعات على عاتق غيره من زملائه الوزراء.

وفوق هذا كله، هناك حقيقة واضحة وهى أن نقاش المجلس كله مقحم بشكل بارز على جسد المسرحية، لا شىء يبرره الا رغبة المؤلف فى أن يجمع بين الوزراء أمام الملك ليتخذ من اجتماعهم وسيلة لإذاعة آراء بعينها تهم الكاتب، وتعكس مشاكل حقيقية كانت تقوم فى مصر تلك الأيام. من أجل هذا قلت إن الشكل التاريخى الظاهرى الذى صب فيه إسماعيل عاصم مسرحيته هذه قد جاء مجرد رغبة منه فى توقى غضب السلطات، وانه كان يقصد بمسرحيته أن تكون – فى الجوهر – مصرية، وأن تحكى عن مصر.

على أن المسرحية قد كتبت فى واقع اجتماعي وأدبى معين، هو الذى حدد شكلها النهائى. ذلك ان إسماعيل عاصم لم يكن أمامه ١٨٩٤ من مواد أدبية محلية يبنى بها مسرحيته إلا: حكايات ألف ليلة وأدب المقامة، والحكم والمواعظ وخطب المساجد، وقصص القرآن فصبها جميعها فى بوتقة واحدة بأمل أن تنصهر معاً. ومن هنا تأتى الأهمية الفنية لمسرحيته: «صدق الإخاء». أنها تصور ميلاد الميلودراما المصرية الأولى على أثر ما قام من تفاعل بين الأشكال الأدبية المذكورة آنفا وبين شكل فنى وافد هو المسرح الغربى. وهو ميلاد شديد الطرافة لمن شاء أن يرقب عن كثب كيف تخلق المسرح المصرى واندفع إلى الحياة رغم ركام كثير خلفه الماضى، ورغم صدام واضح بين فن المسرح وبعض ما رسب فى النفوس من آراء وأفكار هى بطبيعتها مضادة للدراما حيناً ونافية لها حيناً آخر.

هذه عزيزة تشكو هماً لحبيبها عزيز، فى أول الفصل الأول وتقول له إن أمرها لم يعد بيدها، وإنما بيد أخيها، بعد أن مات أبوها، وتبثه مخاوفها من أن يؤدى سرف أخيها إلى فقر الأسرة، فيرد عليها عزيز هذا الرد الذى ينضح بأثر أدب المقامة: اعلمى يا حبيبتى ان المال يزول، والحال تحول، والذهب يذهب، والفضة تنفض... الخ.

وهو رد يصور واحداً من مظاهر الاستعراض اللغوى الذى ينتشر فى المسرحية فيفتت فيها الدراما ويعوق سيولتها.

وهذا هو الأمير صديق ينصح لولده عزيز فى مستهل المنظر الثانى من الفصل الخامس بأن يحذر المصير الذى انتهى إليه نديم، فترد على لسانه العبارة التالية التى تشير بوضوح إلى عقبة رئيسية تقوم فى الروح العربية عامة والمصرية ضمنا ضد فن الدراما. يقول الأمير صديق: ان من يغفل عن نفسه حتى يسقط فى الورطة، ثم يعانى العذاب حتى يتخلص من تلك السقطة فانه غير حازم عند العقلاء، ولم يكن فى عداد المعتدلين الحكماء. كما فعل نديم فى أول مرة، ثم قاسى عذاب الزمان ومره. وانما الحازم من أبصر أمامه، ووضع فى المكان الثابت أقدامه، متحذراً من السقوط، متحفظاً من علة الهبوط. فأوصيك أن تكون من أولئك الحازمين، لتنجو من ندامة الساقطين».

فهذا فى الواقع شجب واضح للمسلك الدرامى، ومدح ليس أقل وضوحاً للموقف اللادرامى. من واجب الإنسان الا يسقط أصلاً، فهذا هو الحزم. أما من سقط وكافح حتى خرج من الحفرة فهو يضرب مثلاً سيئاً. غير جدير بالاحتذاء.

واذن فهباء ما فعل أبطال الاغريق وعصر النهضة من تحد للقدر والمصير وباطل ما كان ينبغى له أن يكون. والإعجاب لا يكون بمن فعل وبرد الفعل - أى من يكون دراميا فى الشكل والجوهر - وانما بمن يفعل أصلا.

وعبثا تحاول مسرحية إسماعيل عاصم أن تجتاز هذه العقبة الكامنة فى الروح العربية بأن

تطور نديم تطويراً غير مبرر من وارث متلاف إلى بطل صنديد ينتمى الى الأساطير فإنها إنما تنجز هذا بالقول - أى بالرواية - وليس بالفعل، أى بالتطور الدرامى القائم على الصراع.

والخلاصة أن «صدق الإخاء» تصور الميلودراما المصرية وهى فى لحظة الميلاد من رحم تراث اهتز اهتزازاً واضحا بمقدم لون ثقافى جديد. فهى تتأرجح بوضوح بين فن المسرح وبين الفنون القولية الموروثة. وهى تحاول جاهدة أن تكسر إطار المقامة والحكاية وتسعى إلى شكل أكثر فعالية منهما وهو المسرحية. وهى تبذل جهداً واضحاً لتنتقل من مفهومات العصور الوسطى للحياة والناس إلى مفهومات أكثر عصرية. تتناول الجذور العميقة للمجتمع بالفحص والاختبار. ومن هنا لا يملك أحد أن يغفل قدر «صدق الإخاء» ولا أن تغلب عيوبها الكثيرة على ايجابياتها الواضحة، فيرفضها.

إن مكانها فى المسرح المصرى قريب من مكان «حديث عيسى بن هشام» فى الرواية المصرية. كل منهما يمثل الشرنقة التى خرجت منها الفراشة. والشرانق، بعد هذا تختلف، وكذلك تختلف الفراشات!



الفصل الثالث

فرح أنطون
بين الطبيعة والميلودراما

شيء طبيعي أن يكون فرح أنطون قد رأى: «صدق الإخاء»، على المسرح بعد قدومه إلى مصر فى مطلع القرن، فشاقه مشهد الحان فيها، واستفزه إلى الوقوف عند ظاهرة الوارث المتلاف، لاستقطار ما فيها من إمكانيات درامية. بل ليس من الشطط أن نفترض أنه ذهب مراراً ليرى مسرحية ينشد فيها الشيخ سلامة حجازى، ويقوم خلالها بالدور الأول، دور الثرى المتلاف نديم، الذى يترك الخمر إلى ساحات القتال. ولا يبعد أن يكون مشهد الحان قد شد جماهير النظارة بما فيه من واقعية، فنجح لديها نجاحا وجه خطوات فرح انطون إلى أن يجعل من ألحان مكاناً رئيسياً، ومما يجرى فيه حوادث أساسية فى أول مسرحية اجتماعية تكتب فى مصر بصوت مباشر، ورغبة عارمة فى مواجهة الواقع الاجتماعى، مسرحية: «مصر الجديد ومصر القديمة» التى خرجت للناس عام ١٩١٣، حين مثلتها فرق جورج أبيض على مسرح الأوبرا.

لا مواربة هنا، ولا هرب بالموضوع إلى دهاليز الحكاية الخرافية فالوقت جد، (نحن على بعد أقل من عام من حرب عالمية فظيعة)، وأزمة مصر حقيقية، (ثورة ١٩١٩ بعد ست سنوات). والخوف من الحكام والغاصب الدخيل أصبح أقل حدة مما كان، منذ أن وجه الجيشان العام مصطفى كامل إلى أن ينفخ فى النفير، ليوقظ النوام.

وفوق هذا، فقد كان فرح أنطون قد قرأ، فيما قرأ من أدب الغرب، أعمال إميل زولا، فأعجب اعجاباً ظاهراً بنظريته الفنية القائمة على انتخاب مقاطع عرضية من الحياة وتقديمها فى أعماله الفنية كما هى، دون تدخل كبير من ذاتية المؤلف. وهى النظرية التى أصبحت

تعرف باسم «شريحة الحياة».

كان زولا يجمع المعلومات المفصلة عن موضوعاته ويدونها بدقة فى كراسات يرجع اليها عند الكتابة، معلومات عن السكة الحديد والبورصات، والمصارف وما اليها. وكان من رأيه أن كتابة رواية ما أمر يماثل اجراء تجربة فى مختبر علمي: ومن واجب الكاتب أن يخلق شخصياته وفق القوانين التى تحكم الوراثة، والمجتمع والنفس البشرية ويضعها فى شريحة معينة من الزمان والمكان، ثم يترك لسلوكها وتصرفاتها أن ينبعا بشكل طبيعى من تفاعل الشخصية مع الزمان والمكان.

وقد انحاز فرح أنطون إلى هذه النظرية الطبيعية فى حين رفض الصيغة الأغريقية للمسرح، المتمثلة فى «حادثة واحدة متماسكة من جميع جوانبها، وتخرج أجزاؤها وحوادثها بعضها من بعض خروج الأزهار من أكمامها». وعوضاً عن وحدة الحدث، استخدم فرح أنطون صيغة المقطع العرضى، أو شريحة الحياة، فقدم صورة اجتماعية واسعة، فيها قطبان رئيسيان أولهما: مصر القديمة، ويمثلها حان خريستو بكل ما فيه من شر وتخلف واستغلال وبكل من يألف الحان من أوباش ومغفلين ومتلافين. أما ثانى القطبين فهو مصر الجديدة ويمثلها فؤاد بك وأسرته المستقرة.

وبين هذه القطبين الكبيرين تتحرك الشخصيات الرئيسية جميعا، وهى: خريستو، وفؤاد بك والفنانة ألمز، ومهفهف باشا.

خريستو اليونانى المرابى، المتاجر فى أجساد النساء المحتمى بالامتيازات الأجنبية، يشد حانه ورواد حانة ومصر كلها إلى الفساد الراهن، محاولاً ان يبقيه دواما، ليبقى معه. وفؤاد بك، يقع حينا فى أسار مصر القديمة، وينفق من ماله على الفنانة ألمز، وعلى اللهو والشراب، ويتخذ ألمز عشيقة يؤثث لها وكر غرام، ولكنه لا يلبث أن ينتفض ويفيق لنفسه ويحرر روحه وقلبه من اغراء القديم الفاسد ثم يذهب إلى السودان ليحقق لنفسه ولطبقته مجداً، ويجمع ثروة يعود بعدها الى مصر ناجحاً، مستقراً، وداعياً إلى تأسيس مصر الجديدة.

وألمز المرأة المثقفة التى ثارت على تقاليد كبت المرأة ومصادرة حرياتها، ثم «تورطت» فى طريق الفن، وأصبحت نجمة من نجوم الغناء تدين لها القلوب والنفوس وحسابات البنوك. وهى تتردد تردداً واضحاً بين مصر القديمة، ومصر الجديدة. تنبذ الحان وتكره كل ما يمثله، وتهفو فى أعماقها إلى حياة الاستقرار والشرف والانجاب، ولكن وضعها يطاردها، ويحكم عليها بأن تظل دائما أقل من أمرأة شريفة، حتى ولو وجدت من يتزوجها مثل: فؤاد بك.

ومهفهف باشا، وهو ينتمى، بحكم تصرفاته المالية والغرامية الى مصر القديمة، وإن كان المؤلف - مجافيا منطق الفن ومنطق الطبيعة الزولوية معا - يجعله يهتم فى المراحل الأولى من المسرحية بأمراض مصر الاجتماعية، ويخطب فى جمع من المسافرين على ظهر باخرة متجهة إلى الاسكندرية، فى مضار هجرة الخواجات إلى مصر، ويعدد الارزاء الاجتماعية التى يحملونها

إلى البلد المسكين فيصيبونه بمزيد من التأخر فوق تأخره الشديد.

فهو اطار عام أو مقطع عرضى ذلك الذى نجده فى مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» تتحرك فيه الشخصيات حركة فضفاضة، بعيدة كل البعد عما كان يطلبه ارسطو من خلق مسرحى عضوى، تنساب بدايته إلى وسط ونهاية، كل منها عضوى ولازم ومنطقى، كما تنساب أجزاء جسد القطة أمامنا فى حتمية فنية لا راد لها.

❊❊❊

وقد تورط فرح أنطون فى أوصاف متضاربة لمسرحيته نبع تناقضها جميعاً من حقيقة بعينها، وهى أن الكاتب لم يكن يعى تماما حقيقة ما فعل بكتابته للمسرحية. فعلى حين نراه يعتذر عن اضطراره الى ارضاء الجمهور بالخروج عن الشكل التقليدى للمسرحية، ويصف «مصر الجديدة» بأنها «أربع روايات متداخلة فى بعضها»، نراه يفىء إلى رأى أكثر حكمة فيقول: «إن الرواية مع تشعبها وتنوعها وكثرة مواضيعها ذات وحدة تامة - لأن الوحدة أول أصل من أصول هذا الفن».

وعلى حين يمضى من بعد فيعدد الروايات الأربع المزعومة التى تتضمنها مسرحيته بأنها: رواية خريستو وما يجرى له ومنه، ورواية ألمز، ابنة العيلة وابنة المدرسة التى سقطت لغلو أخلاقها فى طلب الحرية، ورواية فؤاد بك بطل مصر الجديدة التى تقوم على قوة الإرادة والنشاط والتزام الجد حتى فى حالات اللهو. ورواية مهفهف باشا وجماعة من الوارثين وما كانوا عليه وما صاروا اليه بسبب التبذير والطيش وحياة اللهو المتصل اتصالاً قاتلا.

على حين يفعل هذا ويزيد على الروايات الأربع «روايتين أخريين» تمثل أولاهما السيدات فى خدورهن وما ينظمن من مؤامرات على الرجال لاعادتهم إلى الصراط المستقيم، وتمثل الثانية هتاف صباح باشا السودانى هتاف الفرح والمسرة لقيام مصر الجديدة.

نجد الكاتب يدافع عن نفسه - من بعد - ضد اتهام البندارى أفندى له بأن مسرحيته خالية من الوحدة بقوله إن المسرحية تتمتع «بوحدة تامة من أولها إلى آخرها» متمثلة فى «كازينو خريستو، وخريستو نفسه وما دار حولهما، تلك هى مصر القديمة». ثم يمضى فرح أنطون ليؤكد أن هدفه الرئيسي من المسرحية قد كان إظهار ان الشر الاجتماعى الذى يرمز إليه خريستو أقوى من كل المحاولات التى تبذل لهدمه. والدليل على ذلك أن كل من تحركوا حول خريستو قد تحطموا، والذى سلم ببعض السلامة وهو فؤاد بك راح جريح القلب منغص العيش.

فهذا رأى آخر مناقض لفكرة الروايات الأربع. رأى يجد أن المسرحية تقوم على رمز مكانى مركزى - كما نقول بلغة نقد اليوم - هو بار خريستو استخدمه الكاتب لا ليبشر بمصر الجديدة - كما قال آنفا - وانما ليحذر من استمرار قيام مصر القديمة.

وقـد انعكس هذا التناقض الكبـيـر على رأى المؤلف فى الصنف الفنى الذى تمثله المسرحية. فهو أحياناً يصفها بأنها من نوع الميلودراما ، الذي يسمح بطبيعته بالتنوع والتعدد فى الموضوع. قال هذا فى مقدمته للمسرحية المنشورة، ثم أعاده مرة أخرى فى رده على البندارى أفندى. غير أنه ما لبث أن غير رأيه فى تصنيف المسرحية فقال فى رده على صحيفة: الاجيبشن ميل» - التى أخذت على المسرحية خلوها من حادثة فجائية تدهش الألباب - «إن المؤلف إنما قصد.. تصوير الطبيعة والحياة لإثارة الدهشة بالحوادث الفجائية. فهو فى روايته ناتور اليست لارومانتيك».

وبهذا الاعتراف الأخير، يكون فرح أنطون قد تبين أخيراً حقيقة ما كتبه فى مسرحيته: «مصر الجديدة ومصر القديمة» فهو قد أخرج للناس مسرحية مكتوبة على المذهب الطبيعى، مبنية على الحوادث المتلاحقة وليس على الحدث الواحد، وهادفة إلى النقد الاجتماعى عن طريق مزج من الريبورتاج، وتصوير الشخصيات، ووصف البيئة وصفاً دقيقاً، ثم دفع هذا كله إلى التصارع والتفاعل، لينبع منه شكل فنى فضفاض يحوى أشخاصاً عديدين وحكايات كثيرة، ويجمع - بوضوح - بين المسرحية والرواية.

✲✲✲

ولو نظرنا - على ضوء هذا التحليل - إلى «مصر الجديدة» لوجدنا مزاياها وعيوبها، واضحة ومفهومة. إنها أقرب ما تكون إلى الرواية، شكلاً وبناء، وخاصة فى الفصل التمهيدى. والكاتب لا يبذل جهداً ما لإخفاء هذا الشكل الروائى لمسرحيته. بل إن من الواضح أنه قد زاد فى إبرازه فى المسرحية المطبوعة ليجعل لها قيمة ويضفى عليها وضوحا لدى القارىء غير المتمرس بالمسرح[1].

غير أن البناء الروائى موجود فى المسرحية ذاتها. وموجود بوضوح. ذلك أنه ينبع أساساً من رغبة الكاتب فى أن يقدم عرضاً مسرحياً يحوى فرجة واضحة، ولا يمنعه - فى الوقت ذاته - من أن يصور المجتمع، وينقده ويوجهه. تلك رغبة أملاها عليه احساسه بالتبعة اذ يقدم أول مسرحية ذات مرمى لجمهور اعتاد «نوع الرومانتيك من الروايات» وألف أن يرى فيها «العجائب والغرائب والمبالغات الشرقية».

(١) يلجأ فرح انطون الى ترقيم المشاهد بأرقام مسلسلة فى الفصل الأول خاصة. ويجعل من الفصل التمهيدى شيئا أقرب ما يكون إلى فصل فى رواية، ويخاطب قراءه فى مستهل الفصل الأول، ويحيلهم على وقائع الفصل التمهيدى تارة، وعلى العرض المسرحى الذى قدمته فرقة جورج أبيض تارة أخرى، والذى صورت الفرقة فيه الحياة اليومية فى شوارع البلدة، «مما أهميته هنا فى مشاهدته وتقليده، لا فى وصفه.. مثال ذلك مرقص القرد.. وملاعب الأفاعى وباعة الصحف، ومنظفو الأحذية وبائعو الكعك والسجائر والأثمار وأوراق اليانصيب و«المنعنش النديم» والمقعدون والمتسولون والمغنيات وغيرهم ممن يكدرون فى كثير من القهاوى صفو الجالسين فيها بجلبتهم والحاحهم وكثرة ترددهم.. ومن حسن حظهم أن القائمين بالأمر فى مصر لا يرون رأى الفيلسوف نيتشه فى مثل هذه الطبقة».

لهذا سعى فرح أنطون إلى أن يعوض المتفرج عن غياب هذه المدهشات بمشاهد تحوى فرجة طريفة مثل: مشهد سطح سفينة، وما يجرى عليه من أحداث تنتهى بحادثة مثيرة هى انتحار راكبة من ركابها ثم انقاذها من بعد. ومثل سر يلف راكبة أخرى، هى الشابة «ايدال» التى نظل مدة لا نعرف حقيقة صلتها بالراكبين اتيين وبولين، إلى أن نتبين فيما بعد أنها فى مقام خادم لهما، وانهما قد استقدماها من فرنسا ليتجرأ فى جسدها، شركة مع خريستو صاحب البار، الذى تأخذ - من تلك اللحظة - تتوالى علينا أنباؤه المثيرة. ومثل مشهد باعة الصحف فى الفصل الأول، الذين يصورهم فرح أنطون وهم يتصايحون على بضاعتهم، ثم يسمح لواحد منهم بأن يدخل المسرح ليشترى منه فؤاد بك الصحف كلها بقرش صاغ، وليجرى بينه وبين فؤاد بك حديثا قصيراً فى السياسة، يتحاشى فيه البائع أن يدلى برأى ما خوفاً على معاشه. ومثل مجلس لنساء فى سراى مهفهف باشا، وما يدور فيه من أحاديث بعضها فارغ وبعضها الآخر ذو هدف، ثم تدخل إحدى ضاربات الودع لتبين زين وتشوف البخت، وترفه عن النساء وعن المتفرجين معاً بما تقول وما تفعل. ومثل مشهد الفلاح الشيخ غرياوى وزوجته، اللذين يزوران خريستو للاقتراض بالربا الفاحش، بعد أن تصر الزوجة على أن تقيم حفلاً بمناسبة ختان أحد أولادها، لا تملك لا هى ولا زوجها نفقات إقامته. وهو مشهد يستغله فرح أنطون لنقد حماقات الفلاحين، وسوء تصرف أولاد الذوات، ولكنه يستخدمه أيضاً لإضافة كم معين من الفكاهة إلى مسرحيته - نابع من الموقف التقليدى: موقف الفلاح المغفل على المسرح.

فهذه مشاهد قد أدمجت عمداً فى جسم المسرحية لما فيها من قيمة إمتاعية. وليس من سبب يدعونا إلى عدم تصديق فرح انطون حين يقول - مفسراً وجودها - إن الغرض الأول منها كان «استمالة» جمهور التمثيل لحمله على إحلال الروايات الموضوعة عن شئونه وأحواله محل الروايات المملوءة بالمدهشات على أن تكون هذه مرحلة تصفية لا مفر منها تليها مسرحيات تتسع للتحليل والدرس العميق فى الشئون الدقيقة العليا.

فهو ليس ضعف الإمكانيات ما جعل فرح أنطون يلجأ للشكل الروائى للمسرحية، وإنما هى رغبته فى تقديم صورة للمجتمع أشمل مما يتيحه الشكل الارسطاطيلى، مضافاً إلى هذا ميل تشير اليه كتابته لعرض مسرحى واضح هو: «بنات الشوارع وبنات الخدور» الذى قدم فى موسم واحد مع «مصر الجديدة» ثم اتجاهه من بعد الى الكتابة للمسرح الغنائى، مقتبساً ومؤلفاً.

واذن فليس شكل المسرحية الروائى هو الذى يمثل نواحى الضعف فيها وانما مرد هذا الضعف إلى أن قبضة فرح أنطون على موضوعة لم تكن بالقوة الكافية بحيث تضفر الموضوعات المختلفة التى تحويها «مصر الجديدة» فى ضفيرتين رئيسيتين يوحى بهما العنوان: مصر الجديدة ومصر القديمة.

ثمت تردد واضح يلح على فرح أنطون ويحملة على الخطأ فى تصنيف شخصياته. خريستو المرابى المجرم - البلطجي - مصاص الدماء، المتاجر باللحم البشرى، يجهز على

ضحاياه وهو يعلق – فى أكثر من مناسبة: «ولله ياناس مصر مسكين» (١). وهو تعليق لا مبرر فنى أو فكرى له فليس فى خريستو رغبة فى أن يكف لحظة عن الاستغلال البشع الذى يعيش منه وله.

ومهفهف باشا، الذى ينتمى بوضوح الى عالم الفساد الشامل، يجعله المؤلف فى الفصل التمهيدى يهتم بأرزاء مصر الاجتماعية ويقوم بين خواجات الباخرة المتجهة إلى الاسكندرية خطيباً ومعدداً لأصناف البلاوى التى تتوالى على مصر فى أشخاص المهاجرين الاوروبيين، وذلك فى الوقت ذاته الذى يكون فيه الباشا مشغولاً بإلقاء شباكه حول لحم المسكينة ايدال، وهو تناقض يجعل كلام الباشا غير مقنع ويحمل واحدا من الخواجات من سامعيه على السخرية منه قائلاً: «الباشا يعظ كقس، ويدعو إلى قوة الإرادة، ويسخط على تجارة الرقيق الأبيض، مع أنه قضى أيام السفر فى مغازلته المرأتين اللتين كانتا هنا الآن».

وهذا تناقض غير مبرر، لا فنياً ولا فكرياً، شأنه فى هذا شأن تناقض خريستو، ذلك أن الباشا ليس مزدوج الشخصية ولا هو ذو أعماق بعضها خير والآخر شرير. وانما يسند اليه فرح أنطون دور المفكر الاجتماعى مؤقتاً، لأن لديه – لدى فرح أنطون – كماً معيناً من المعلومات والأفكار يريد بثها للمتفرجين فهو يقسمها – دون تردد – بين فؤاد بك، الذى يجافى طبعه هذه المعلومات ولا يقبلها.

ثم ميل فنى للميزان فى صالح مصر القديمة على حساب مصر الجديدة. فان شخصية خريستو أقوى وأكثر بروزاً وأشد تماسكاً من شخصية فؤاد بك. وهذا شىء يحدث كثيراً فى الأعمال الفنية التى تصور الحاضر وتنقده، وتستشرف المستقبل(٢). فان الحاضر موجود وراسخ يمكن ترجمته فنياً. أما المستقبل فما زال فى طور الخلق، ورصيده من التجسيد قليل.

على أن فرح أنطون – مع هذا – يبذل جهداً ملحوظاً فى خلق شخصية فؤاد بك ويحرص على اتساقه منذ البداية. فهو ينحاز إلى الخير بلا تردد، وينصب من نفسه مدافعاً عن الفتاة أيدال، حتى ولو أدى به هذا الدفاع الى خصومة مع خريستو تهدد بأن تكون دامية. وهو يستجيب لنزوات فؤاده ولكنه لا يفقد توازنه مثلما يحدث فى مشهد المواجهة بينه وبين ألمز، حين تخيره هذه بينها وبين زوجته، فيقول – رغم ألمه وشدة ولعه بألمز: «عيلتى وشغلى قبل كل شىء». ذلك أن فؤاد هو فى نظر فرح أنطون رمز المعقولية. يحب ويلهو كما يلهو سائر البشر، ولكنه يفيق لنفسه فى الوقت المناسب. وهو مقر بخطأ اجتماعى يبدو له ظلماً واضحاً إذ تكيل

(١) يحاول فرح أنطون أن يخفف من غرابة هذا التصرف، فيجعل أحد الخدم يعلق على كلام خريستو قائلا: «زى الصياد، يدبح الطير ويشفق عليه»

(٢) قارن شخصية الفنان التقدمى عزت فى مسرحية نعمان عاشور: «الناس اللى تحت» وهى أيضا تعرض لموضوع مصر الجديدة ومصر القديمة. فشخصيات مصر القديمة كلها واضحة ومستقرة فى مسرحية نعمان، ومثل هذا يحدث فى حالة ثـــــوار المستقبل فى روايات نجيب محفوظ.

الهيئة الاجتماعية المرأة والرجل بمكيالين مختلفين، تغفر للرجل وتطارد المرأة لذنب واحد ارتكبه كل منهما، وهو الخروج على مواضعات الأخلاق. وهو لهذا مستعد للتكفير عما اقترفه فى حق ألمز، إذ اتخذها عشيقة ولم يفش لها سراً هاماً احتفظ به لنفسه وهو أنه متزوج وله بنت: مستعد أن يتزوج ألمز، على أن تظل مجرد زوجة ثانية، تتقدمها الزوجة الأولى فى الحظوة والمقام.

غير أن فؤاد يظل – بالقياس إلى خريستو – أقرب أن يكون ممثلاً لفكرة، منه شخصاً حياً. لا ينتفض بالحياة إلا فى مشهد عذب يدور بينه وبين ألمز فى بار خريستو، إذ تحاور الغانية فؤاد ويحاورها، هى ترغب فى وصاله وهو يجفل ويمتنع، لأنه فى قرارة نفسه يخشاها. ثم تتعرض ألمز لمضايقة من أحد العابثين فى المقهى، واسمه رفعت بك، فيتقدم فؤاد كى يدافع عن ألمز، ويرد عنها أذى السكير. وهنا يخرج رفعت بك غاضباً، وهو يتوعد، ويخلو المكان لفؤاد وألمز، وفجأة، ودون سابق إنذار، «يتمشى فؤاد مسرعاً إلى ما وراء ألمز، وينحنى عليها ويقبلها قبلة خفيفة فى وجنتها. تلتفت ألمز بنعومة وتنهض ضاحكة بعد العبوسة وتأخذ بيديه.

ألمز: يا خباص لم عذبتنى؟ آه، عرتنى قشعريرة للذة هذه القبلة.
فؤاد: لست أعلم ما الذى يخيفنى منك. وربما وجدت أن ما فعلت هو خير وسيلة لاكتسابك. أأنت راضية الآن وتخرجين إلى التخت؟. [ألمز: سأغنى الليلة غناء ما سمعه إلا الملائكة.

فهذا فؤاد بك شخص حمى أمامنا. رجل غزل، قدير فى الوقت المناسب على أن يلمس الوتر الحساس فى قلب امرأة هو موزع العاطفة فى أسرها بين الإقبال والصدود. يضع حولها وشاحاً أسقطه عمداً، ويحتج بأنه لم يفعل هذا من قبل ويظهر لها أنه يعرف أن سقوط الوشاح هو مجرد حيلة منها لاجتذابه، ثم ينتحى جانبا ويقول لنفسه: «لله إن رائحتها تسكر الألباب».

غير أن أمثال اللحظات الحية قليلة فى تصرفات فؤاد بك. وفيما عداها فهو أحياناً «ناتورالى»، يركب باخرة فى عودته من فرنسا فيروح يصنف ركابها حسب مهنهم ومشروعاتهم المقبلة ويجمع عنهم المعلومات ليعالج من بعد ظاهرة الفساد الخلقى والاجتماعى فى مصر. وهو ميلو درامى فى اهتمامه بأمر الفتاة ايدال، ينصب من نفسه – تطوعاً – مدافعاً عنها، ويخاصم من أجلها خريستو ويكاد يشتبك فى نزاع مع محبوبته ألمز من جراء اهتمامه بها. وهو رومانسى فى غرامه بألمز، رغم الفراق الأخير بينهما يروح يؤكد لنفسه أنه سيحمل فى نفسه حب هذه المرأة الفاتنة إلى الأبد.

❋❋❋

ويسوقنا هذا الحديث عن فؤاد إلى النظر بطريقة مماثلة فى أمر باقى الشخصيات

الرئيسية، وموقفها من قضيتى الطبيعية والميلودراما[1].

وواضح أن خريستو - مثلاً - هو شخصية ميلودرامية خالصة. إنه شر واحد متسق. أسود كله، لا يتغير ولا يندم يتهدده خطر إغلاق الملهى بعد مظاهرة الزوجات حولها. فيستخدم كل أسلحته للخروج من المأزق، حتى إذا انتصر بالغش والخداع، لجأ إلى القضاء طالباً تعويضاً من الحكومة لأنها أساءت اليه. شرير قرارى، منقوع فى الخطيئة. ولعله هو اليونانى الأول [2] الذى يظهر على مسارحنا وقد ترك الكوميديا الى الميلودراما.

أما ألمز، فهى مثال الشخصية الرومانسية، بما قامت به من قبل رفع الستار من ثورة ضد حياة الحريم - ثورة فردية انتهت بها الى مقهى خريستو، وهى بنت العيلة حاملة الشهادة. وبما تقوم به على الخشبة من محاولة دائبة للبحث عن ذاتها وسعادتها رغم الأوحال التى تحوطها. وحين تجد عشيقاً يعرض عليها الزواج، لا تقبل إلا إذا كانت هى الطائر الوحيد فى عش الزوجية. وحين يتعثر مشروعها فى الاستئثار بفؤاد، تدوس على قلبها وتتجه إلى حياة الفن من جديد حيث تحقق نجاحاً مدوياً وتصر على فراق فؤاد حين يعود من السودان ليعرض عليها غرامه مرة أخرى - تصر وهى التى تحترق من فرط غرام به لا يخبو له أوار، لأنها تخاف نفسها، وتخافه هو أيضاً، كما سبق له أن أخاف منها. إنها تتبين أنها من عالم وهو من عالم آخر. فلينطلق هو الى عالمه وليدعها هى فى عالمها.

وعبثا يتحنن فؤاد قلبها:

فؤاد: أتتذكرين الليلة الاولى؟
ألمز: (متنهدة) نعم، أتذكر.
فؤاد: ألا يلين قلبك لأخرى مثلها؟
ألمز: (مترددة قليلاً ثم تبسط يدها بإباء وصدق عزيمة) لا، لا. استودعك الله يا فؤاد.
فؤاد: (باسطا يده بعض البسط) وداعاً أبدياً؟
ألمز: (والدمع فى عينيها) نعم.

أما مهفهف باشا فهو شخصية نمطية تمثل الواقعية الأرضية تمثيلاً طيباً. لا يهمه من الدنيا الا الطعام والشراب ولحم النساء. لا يتأثر بشىء ولا تهزه أية مثاليات.

يأتى فؤاد من السودان وقد ضرب للجميع مثلا فى «إرادة القوة وقوة الإرادة». أقال

---

(١) الفرق بين الاثنين - مع هذا - هو فرق كمى وليس كيفياً، فان الطبيعية تلجأ إلى بعض أدوات الميلودراما عن أهدافها، كما نرى فى المسرحية الحالية وفى مسرحية بلزاك: «زوجة الأب» وفى مسرحية سلطان الظلام» لتولستوى. وفى المسرحيات الأولى لبرنارد شو: مثل: «بيوت الأرامل» و«مهنة مسز وارين».
(٢) هو الأول كشخصية متكاملة، وإلا فهو الثانى بعد اليونانى باولو فى مسرحية «صدق الإخاء» الذى يظهر فى مشهد واحد فقط.

عثرة نفسه وعوض الخسارة بالربح الطائل وتحمل فى سبيل هذا صنوف الأذى. فلا يهز هذا النجاح الرأسمالى الباشا فى شىء ولا يدفعه إلى مجرد التفكير فى المقارنة بين حاله هو وحال ابن عمه. ويقول له السودانى صباح باشا وهو يداعبه.

صباح باشا: مازالت نفسك خضراء يا باشا. الباشا شاب وما تاب. لا يتوب وإن أعادوه إلى الكتاب. أما فى نيتك أن تتزوج بعد طلاقك؟
مهفهف باشا: ربما. اذا وجدت زواجاً يرضينى.
صباح باشا: وما الزواج الذى يرضيك؟
مهفهف باشا: أربع أو ثلثمائة جنيه فى الشهر على الأقل.

فهو إذن رجل مستقر، فاقد الايمان بكل شىء إلا الواقع الأرضى.

وهو قوى قوى الأعصاب إلى حد مثير. يطالبه خريستو - مهدداً - بأن يدفع ديونه له وإلا احتجز سيارته فيرد عليه لا مباليا:

مهفهف باشا: (ضاحكاً) والله خفيف يا خريستو. قل لى: وياك تسلفنى خمسة جنيه لبكره؟

❋❋❋

تشترك «مصر الجديدة» مع «صدق الإخاء» فى ظاهرة بعينها، وهى إقحام المناقشات الفكرية والاجتماعية فى كل منهما إقحاماً واضحاً على جسم المسرحية. وقد سبقت الإشارة إلى هذا فى مسرحية «صدق الإخاء»، أما فى «مصر الجديدة» فإن هذه الظاهرة موجودة فى الفصل التمهيدى بأكمله، حيث الجدل يدور بين الاوروبيين، ومهفهف وابن عمه فؤاد حول المساوىء التى تحملها الحضارة الغربية للشرق عامة، ومصر خاصة. كما أنها موجودة فى القليل الذى بقى من دور الباشا السودانى صباح، بعد أن اضطر المؤلف إلى تقليص حجم الباشا عقب احتجاج مدير الاوبرا على طول المسرحية، إثر تمثيلها كاملة أول ليلة.

وهى موجودة كذلك فى مشهد مجلس الزوجات الذى يدور فى قصر مهفهف باشا، برئاسة زوجته ضيا هانم، حيث تناقش شئون البيت المصرى، والظلم الواقع على المرأة من الرجل، وتعرض احدى الامريكيات الزائرات لفضائل الحجاب وحياة الحريم بوصف أن الأخيرة تحقق للمرأة الطمأنية والرخاء معا!

على أن المناقشات فى «مصر الجديدة» أكثر نضجاً وجدية وأوفر حظاً من الدراسة من نظرياتها فى «صدق الإخاء»، وأن ظلت مع هذا ناتئة نتوءاً مؤذيا. وتشير المقارنة بين المسرحيتين مسألة هامة أخرى، هى الموقف من البطل. فقد شهدنا فى «صدق الإخاء» الأمير صديق وهو يعود باللوم على نديم لأنه سقط فى الخطيئة وإن حاول من بعد أن يقيل عثار نفسه.

ذلك أن المثل الأعلى للبطل فى رأى صديق هو من لا يسقط أصلا. وقد قلت إن هذا - فى الواقع - هو نفى للموقف الدرامى من أصوله، وسجلت أن هذا الموقف هو أحد العقبات التى كان على الروح العربية أن تجتازها قبل أن تقتل فن الدراما.

وفى «مصر الجديدة» يحدث هذا الاجتياز بالفعل. يعلنه السودانى صباح باشا وهو يمتدح مسلك فؤاد بك:

صباح باشا: ... هورا لرجال الجد والعمل والإرادة، الذين يصونون نفوسهم ومراكزهم ولا يتركون شيئا تحت قبة السماء - مهما يكن قوياً - يؤثر عليها أويخرجهم عن واجباتهم. وإن سقطوا، اسرعوا إلى النهوض فى إباء وشمما.

بهذا الاعلان الواضح، ولدت الميلودراما الاجتماعية ميلاداً صحيحاً، ولدت من بطن الرواية وبتشجيع من النظرة الطبيعية للفن، وعلى يد فنان ملتزم واسع الآفاق، كان يؤمن بأن العمل الفنى هو فى اساسه استجابة لمجتمع محيط وأن البدايات الصحيحة أوجب كثيراً من البدايات الواجبة.



الفصل الرابع

عباس علام
مطالب بعرش الميلودراما

قال عباس علام وهو يصف مسرحيته الأولى أسرار القصور: «هذه أولى رواياتى: وضعتها عام ١٩١٣ ومثلت لأول مرة عام ١٩١٥».

«كانت أول رواية مصرية عصرية، يظهر أشخاصها بالبنطلون والجاكت والعمامة والجبة والقفطان، ويبحثون قضية عائلية مصرية بحتة - بلا تاج على رأس الملك ولا ملابس مزركشة ولا حاجب ولا سياف».

وبعد أن يسجل الكاتب رأيه فى «صدق الإخاء»، على نحو ما ورد فى فصل سابق، يمضى ليقول: «ورافقنى - أو تقدمنى أو تأخر عنى - المرحوم فرح أنطون فى «مصر الجديدة» و«بنات الشوارع وبنات الخدور» ولكن ليس فى الروايتين ما استوفى الشروط الدراماتيكية. فهما على أوسع تقدير من النوع الاستعراضى».

وواضح من هذه العبارة أن عباس علام كان يرى أن إسهامه الرئيسى فى حقل المسرح المصرى يتمثل فى: عصرية الموضوع. فأول ناس يعتلون خشبة مسرحه ليس هم الملوك والأمراء، بل فئات مختلفة من الطبقة الوسطى المتطلعة لمصاهرة كبار الملاك.

غير أنه لا يلبث أن يذكر - فى شىء من القلق - أن فرح أنطون قد رافقه أو تقدمه قليلاً أو تأخر عنه، فى إخراج مسرحية مصرية عصرية، فيزايد على منافسة القوى بميزة استيفاء «الشروط الدراماتيكية». وقد رأينا فى الفصل السابق أن فرح أنطون لم يهدف الى كتابة مسرحية مستوفية «للشروط الدراماتيكية» بل قصد أن يقدم لنا عرضاً مسرحياً، كما يتبين

عباس علام نفسه فى لماحية واضحة. فميزة السبق بمتابعة الأصول الدرامية لا تكسب عباس علام شيئاً ذا بال. وانما الذى يتفوق فيه بالفعل شىء قصد فرح أنطون أن يستغنى عنه كلية أو يتخفف منه وهو الحوادث الميلودرامية أمامه.

فمسرحية: «أسرار القصور» مكتوبة على نهج المسرحية المحكمة، التى تستخدم الإثارة استخداماً واضحاً، وبلا تردد، وتبنى الشخصيات والمشاهد، وتقيم الفصول وتخلق المواجهات بين الأبطال، توسلاً إلى تقديم مشكلة اجتماعية تقديماً زاعقاً، تنطلق فيه الألفاظ الرنانة، وتعربد الشخصيات، وتدوى طلقات المسدسات، ويتحول الشخص من شرير إلى بطل وبالعكس فى ثوان، بينما يظل شخص آخر أسود طول الوقت – من فرط الشر – ويبقى آخر ناصعاً كالنور من شدة ما هو فيه خير.

تلك هى أدوات الميلودراما، وهى متمثلة فى مسرحية عباس علام تمثيلاً كبيراً ولو أن عباس كان بيننا ووافق على تعديل تصنيف مسرحيته من: كوميدى – درام – كما كتب تحت عنوانها – إلى ميلودراما، لاعتمدنا من فورنا مطالبته بعرش المسرح المصرى فى هذا المجال.

ذلك أن «أسرار القصور» هى بالفعل أول مسرحية «مصرية» تستوفى كثيرا من شروط الميلودراما. ونحن خليقون أن نعرف شيئاً واضحاً عن موضوعها واتجاهها، لو علمنا أن المؤلف قد عدل اسمها الى «ملاك وشيطان»، حين دفع بها إلى فرقة عكاشة فمثلتها فى ١٩٢٢.

أما الملاك فهو الفتاة الرقيقة، الطيبة القلب رمز الخير الذى لا يتزعزع ولا يتردد: زينب. فتاة موسرة فى الثامنة عشرة من عمرها، متربية تربية راقية، كما يصفها المؤلف فى قائمة الشخصيات. وأما الشيطان فهو: سامية، التى تماثل زينب فى العمر (١٧ سنة) وان كانت نقيضتها تماماً فى غير ذلك. فهى متربية تربية أفرنجية كما يقول علام أيضا. وهى تمثل الشر الذى لا يتزعزع ولا يتردد. أبوها لطيف باشا رجل واسع الثراء كان مدير المديرية، وهو الآن مرشح للوزارة.

وبين الملاك والشيطان يقف حليم. شاب فى الثامنة والعشرين، تربى فى أوروبا تربية عالية، وأن كان يعيبه قلة الحزم وضعف الارادة. يحب حليم هذا ابنة عمه زينب، ويود من صميم قلبه أن يتزوجها. وتبادله الفتاة الحب، وتطمع فى أن يكون رفيق حياتها. غير أن والد حليم العمدة الجاهل عبد الكريم بك، يرى رأياً آخر، فهو يصر على أن يتزوج حليم من سامية ابنة لطيف باشا، فلما يعارض الشاب ويحاج أباه بالحجة المقنعة وراء الحجة، يشرع العمدة فى وجهه سلاحاً رهيباً: إن لم ينفذ مشيئة والده، فأمه طالق بالثلاثة.

ويتزوج حليم من سامية، فتسقيه كئوس العذاب ألوانا تتخذ لها عشيقاً: شابا رقيعاً اسمه عبد العزيز، وتبذر الأموال تبذيراً وتوقع حليم فى ورطات متتالية، وتحمله على التسول من والده الغنى إلى أن يضج هذا ويرفض أن يدفع المزيد. وتتفاقم العلاقة بين حليم وسامية، حين تخرج الأخيرة تحت جنح الظلام لتقابل عشيقها فى شقته وتضبطها الخادمة ستوتة حال خروجها

فتفضى بالأمر إلى سيدتها: زينب، التى تصر على أن تذهب إلى شقة العشيق لتردع سامية، وتحملها على طلب الطلاق من زوجها حليم، حفاظاً على شرفه ودرءاً للفضيحة.

ويعلم حليم بأمر خروج زوجته فى الليل هذا الخروج المشين، فيذهب هو الآخر إلى بيت صديقه وصديق زوجته عبد العزيز، وهنا لك يدور مشهد كبير، من النوع الذى تهفو اليه الميلودراما وتكثر من استخدامه. إن حليم يكبس الشقة، فى وقت تكون فيه كل من زينب وسامية باحدى غرفها، بينما يكون العشيق عبد العزيز خارج الغرفة. وتجد زينب، وقد فاجأها مقدم حليم أن عليها أن تقدم على تضحية كبرى، دفاعا عن شرفه وسعادته معا، فتخرج من الغرفة وتواجه حليم وتتظاهر بأنها عشيقة عبد العزيز، جاءت لتقضى معه ليلة غرام. ويصدق الساذج حليم الكذبة المكشوفة ويصب جام غضبه على زينب المسكينة ويرفع سامية – من فوره – إلى مرتبة الملاك الطاهر، وهو الذى كان – قبل دقائق – قد رتب لها مكانا مناسبا فى أسفل سافلين.

وتنحل عقدة المسرحية من بعد، حين توضع تحت انظار حليم الكليلة رسائل أرسلها العشيق عبد العزيز إلى سامية، واحتفظت بها الخادم الأوربية الفينا فى «السكرتيرة». ويبين لحليم فداحة الخطأ الذى تورط فيه، فيعود من جديد إلى وضع زينب فى مكان الملاك، وينفى سامية إلى بؤرة الشيطان، بينما تمتد يد الميلودراما التى لا تتردد الى سامية فتجعلها تجهض الجنين الذى حملت به من زوجها وبهذا تنقطع العلاقة الفعلية بين الاثنين. ويسمع حليم إلى نصح من خال زينب بأن يطلق سامية. ويعود حليم إلى زينب بعد طول فراق.

✲✲✲

قال عباس علام متفاخرا: إن هذه مسرحية مصرية. غير أن بصمات المسرح الفرنسى واضحة فيها كل الوضوح. فهناك المثلث الفرنسى المعروف والمكون من الزوج والزوجة والعشيق – وعباس علام يتخذه أساساً للمسرحية، ثم يمضى فيمصر الشخصيات الرئيسية فى الأصل الفرنسى، ويضيف إليها شخصيات فرعية من البيئة المصرية مثل: نصوحى بك، خال زينب. ومثل العمدة عبد الكريم بك، ومثل طائفة من الخدم بين مصرين ونوبيين، أبرزهم جميعا، ستوتة مرضعة زينب السابقة، وخادمتها حالا.

وقد دخلت مع الشخصيات المصرية موضوعات ومشاكل مصرية حملتها هذه معها، وكان من أثرها أن تميع البناء الشديد التنسيق الذى تمتاز به المسرحية الفرنسية المحكمة. ذلك أن عباس علام كان يريد أن يضمن لمسرحيته الحسنيين معا: الميلودراما الزاعقة، والمشاهد المخلوقة بقوة وحتمية لتحقق مواجهات كبرى وخطباً رنانة، ودروساً عليا فى الشرف والخلق القويم تستدر تصفيق النظارة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى: الكوميديا الهزلية التى طالما سخر منها عباس علام ثم لم يجد – من بعد – مفراً من تقليدها وتضمينها مسرحيته.

وهو نهج استخدمه أيضا محمد تيمور فى مسرحيتيه «العصفور فى القفص» و «عبد

السنتار أفندى» اللتين تجمعان بين الهزل والميلودراما الفرنسية، كما سار عليه توفيق الحكيم فى النص الأصلى لمسرحية: «المرأة الجديدة» الذى أخرجه للناس عام ١٩٢٣، وألف فيه كذلك بين الهزل وبين كوميديا الخيانات الغرامية والميلودراما المعروفة فى المسرح الفرنسى.

أما الموضوعات الاجتماعية التى دخلت مسرحية «ملاك وشيطان» مع الشخصيات المصرية فان أبرزها هو الزواج غير المتكافىء، الذى يفرضه العمدة عبد الكريم بك فرضاً على إبنه الضعيف حليم، بقوة السلطان الرهيب الذى كان الرجل المصرى يملكه ولا يزال: القدرة على تحطيم بيت الزوجية فجأة بيمين الطلاق. والمسرحية تنظر – عن طريق هذا الموضوع – إلى مفارقات اجتماعية حادة كانت قائمة فى مجتمع تلك الأيام، ولا يزال بعض من أثرها باقياً الى اليوم.

فمن جهة: هناك الأب الجاهل، شبه الأمى، الذى ينجب ولداً يمنحه أرقى فرص التعليم، ليعود الولد من بعد بعثته الأوروبية وقد تلقى جديداً لا يجد له مقابلاً فى البيئة المصرية، فيحس بشىء من التأزم. وهناك الفتاة المصرية المثرية التى لقنوها فى المدارس الأجنبية أن تحتقر البلد الذى تأكل من خيره، وأن تقفو أثر الخواجات الذين بثوا فيها سطحيات الحضارة الغربية.

وهناك نوع آخر من الفتيات تمثله زينب، تلقى تعليماً راقياً (لا يذكر المؤلف نوعه، ولكنا نفترض أنه تم فى المدارس القومية) ولكنه تلقى أيضاً حب البلد، واحترام تقاليده، وسعى إلى إنشاء ودعم طبقى وسطى تقود البلاد، ولا تتطلع الى الإقطاعيين من أمثال: لطيف باشا.

وهناك الشاب حليم، الذى يرفض العمل الحكومى، ويود أن يعيش من كسبه كمحام، لولا أن زوجته تلجئه – بسرفها – إلى الاعتماد المالى على أبيه.

لحظة حية من تاريخ مصر تسجلها المسرحية، وتصور فيها محاولة الطبقة الوسطى الانسلاخ من الاقطاع والتحرر من وصايته الاجتماعية والاقتصادية معا. وهى محاولة تنجح بعد لأى، وبعد معونة قوية من فن الميلودراما، يلجأ اليه المؤلف لأن الرسالة الاجتماعية التى تحملها المسرحية: رسالة الانسلاخ عن الباشوات لم تكن مقبولة من الجميع آنذاك، بل كانت فى حاجة إلى جرعة مقوية من المؤثرات تستنهض همم كثيرين – بين المتفرجين – كان اعتراضهم الرئيسى على الباشوات أن الوصول إلى مرتبتهم أمر عسير المنال! كما يلجأ اليها ليغطى على عيوب الطبقة الوسطى التى يزعم أن يعرضها أمامنا بوصفها مستودعا لفضائل كثيرة لا تملكها الطبقة الأعلى التى يتولى فضحها.

هذه الجرعة المقوية نجدها مركزة فى الفصلين: الرابع والخامس من «ملاك وشيطان»، حيث الحوادث العنيفة تتلاحق مؤدية الى القمة وما بعدها.

تكبس زينب شقة عبد العزيز، أثناء خلوة هانئة مع سامية. فيدور بين الثلاثة المشهد التالى، وفيه تعتلى زينب منصة الخطابة العالية، وتخاطب الخاطئين بالاحتقار والترفع اللذين

ترى أنهما يستحقانهما:

سامية: زينب!

عبد العزيز: ما هذا؟

زينب: ها أنذا يا سيدى! أنا زينب إبنة عم حليم! إبنة عم صديقك يا سيدى! صديقك الذى نقضت عهده وخنت وده! صديقك الذى وسمت جبينه بميسم العار والفضيحة!

عبد العزيز: عفوا يا حضرة الآنسة! فانك قد أخطأت خطأ كبيراً بدخولك علينا. وهل هذا من الآداب؟

زينب: وهل من الآداب أيها الرجل الوقح أن تغوى النساء؟ هل من الآداب أن تدخل البيوت دخول الذئب حظيرة الغنم ينتقى منها ما يشاء؟ هل من الآداب ان تنتهز فرصة غياب رجل شرفك بصداقته، وأعلى مقامك بصحبته فتسرق زوجته وتنتبذ بها مكاناً منفرداً تتعاطيان فيه كأس غرامكما الفاسد وحبكما الدنىء؟ هل من آداب هذا العصر أن يكون الرجال كالحيوانات يسطو الأخ على أخيه، وينتهك صديق عرض صديقه؟.

سلام على عصر البطولة والشرف! سلام على عصر كان الرجل يهدر فيه دمه فى سبيل الدفاع عن شرف صديقه! سلام على أيام مضت وانقضت! سلام على أيام النخوة والمروءة! سلام على أيام كان فيها الشرف ديناً والضمير حكماً والعرض مقدساً! ولعنة الله على رجال أنت منهم! لعنة الله على رجال ضاعت بينهم المروءة وفقدت الشهامة.

عبد العزيز: سيدتى الانسة!

زينب: أتستطيع أن ترفع عينيك فى عينى أيضاً؟ أأنت رجل؟ أتجول فى عروقك دماء الشهامة؟ أفى وجهك حياء؟ أفى قلبك شرف؟

عبد العزيز: (محتداً) أوه، يا حضرة الآنسة!

زينب: إخرس ولا تتكلم. (يسكت)

زينب: (للسامية) وأنت أيتها الزوجة المجرمة. كيف تركت بيتك الآن؟ كيف خرجت فى هذا الليل البهيم متسترة لتواصلى رجلاً سافلاً دنيئاً مثل هذا الرجل؟

عبد العزيز: إنك ستضطريننى يا سيدتى إلى عدم احترامك. (يهجم عليها)

زينب: وانت ستضطرنى يا سيدى إلى هذا. (تصفعه على صدغه. يتقهقر خطوتين). تقدم. تقدم نحوى لترى ما أفعل!

عبد العزيز: (وصوته يرتعش) إنى أكتفى بقولى إنك عديمة الذوق والإحساس.

زينب: عديمة الذوق! أجل. فقد كان يجب أن أقوم على خدمتكما! (تمسك زجاجة الخمر) أخمر؟ أخمر أيضا؟ تتعاطين المسكر يا سامية؟ أنظرى ايتها المسكينة فى أية هاوية من العار سقطت؟ وفى أية حمأة من الرجس والدناسة نزلت؟

سامية: (ووجهها إلى الأرض) والآن؟

زينب: والآن فأنت تعلمين مصيرك. وأنه لم يبق بيننا وبينك رابطة غير اللعن الأبدى

يسقط على رأسك كلما ذكرناك. عليك أن تخرجى من هنا إلى بيت أبيك رأساً. فإذا عاد زوجك سأخبره بأنك ذهبت إلى هناك. وعليك أنت تدبير أمرك لتحصلى منه على الطلاق. أما أنا فلن أبوح بشىء مما حصل. وكيف أبوح وهو إذا علم بخيانتك وغدرك قتلك وقتل شريكك ثم قتل نفسه؟

غير أن هذا المشروع التسترى لا يقدر له أن يخرج إلى النور فان حليم ما يلبث أن يفاجىء الجميع بمقدمه:

عبد العزيز: من هذا؟ حليم أفندى؟ أهلاً وسهلاً بك أيها الصديق! (يمد يده لمصافحة حليم)

حليم: (لا يصافحه وينظر اليه باحتقار) أريد أن أدخل عندك.

عبد العزيز: هل حدثت لك مصيبة يا أخى؟

حليم: (بسخط) ألا تزال تنادينى بيا أخى؟ أفسح لى طريقاً فإنى أريد الدخول فى هذه الغرفة.

عبد العزيز: ولماذا؟

حليم: (ضاحكاً ضحكة سوداء) ألست أخاك؟

عبد العزيز: إنه عندى... صديقة أيها الأخ.. فهل تقبل إهانتى بدخولك عليها؟

حليم: (محتداً سخطاً) صديقة يا خائن؟ إفتح الباب وإلا قتلتك بهذا المسدس. كما أقتل كلبا (يحاول الهجوم).

عبد العزيز: (ممانعاً) أذكر يا حليم أن معى مسدساً مثل مسدسك (يخرج من جيبه مسدساً).

حليم: إذن فليقتل الغالب منا أخاه (يشهر كل منهما مسدسه فى وجه الآخر).

وبهذا تنزلق الأمور إلى طريق مسدود، نهايته - لا مفر - الدم المراق - وهو ما لا يرغب فيه مؤلف قصد أن يجمع بين الميلودراما والكوميديا - فتتقدم زينب تحمل شرفها بين يديها وتلقى به على مذبح حبها لحليم:

حليم: لقد نفد صبرى ولا أستطيع البقاء على هذه الحال. دعنى أدخل (يدفع عبد العزيز بعنف فيلقبه على الأرض ثم يقتحم الغرفة فتفتح زينب الباب وتخرج)

زينب: ماذا جرى؟

حليم: (متقهقرا الى الوراء) زينب..؟ انت زينب؟ أنت؟

زينب: نعم. واآسفاه!

حليم: (وصوته يرتعش) وأين سامية؟

زينب: ذهبت إلى بيت أبيها.

حليم: وأنت ماذا تفعلين هنا؟

زينب: (وهى لا تقوى على النطق. تغطى عينيها بيديها) فكر أنت. لماذا تأتى فتاة مثلى وفى منتصف الليل إلى بيت شاب غريب! (تكاد تقع فتستند).

حليم: (باشمئزاز) ويحك يا قليلة الحياء أتجسرين على الاعتراف بجرمك بكل نذالة؟ الا تعرفين من اتهمت أنا؟ لقد اتهمت زوجتى. زوجتى منبع الفضائل. زوجتى ملك الطهارة. زوجتى ربة الصون والعفاف زوجتى أشرف مخلوق على الأرض. اتهمتها من أجل عهارتك وبغائك.

ويسأل خال زينب - الذى رافق حليم هذه الكبسة - البطل الثائر مع من يتحدث:

حليم: (باشمئزاز) هى «الآنسة» زينب يابك.

نصوحى بك: إبنة عمك؟

حليم: (بنفور) إبنة عمى أنا؟ لا. لا. براء أنا منها إلى يوم القيامة (يخرج).

وبهذا يسدل الستار على الفصل الرابع، وقد تعرت الطبقة العليا وفضحت تماماً. فهذه ممثلتها قد ضبطت فى منزل السوء، ووضح لنا جميعاً إلى أى مدى تستطيع هذه الطبقة أن تذهب فى انحلالها. وإذا كانت سامية قد أفلتت من الفضيحة، فإن هذه لنجاة مؤقتة، وهى - على كل حال - قد نجت بفضل تضحية كبرى أقدمت عليها واحدة من بنات الطبقة الوسطى. وسيتولى الفصل التالى (الخامس والأخير) تصحيح الوضع، فيجلب معه فضيحة سامية مؤكدة ومثبتة ويخرج بطل المسرحية حليم وقد تلقى درساً ينبغى الا ينساه وهو: ألا يتطلع إلى من هم أعلى منه مركزاً فى الهيئة الاجتماعية، لأن المجال المشروع والسعيد والفاضل - معاً - لحركته هو الطبقة الوسطى.

هذا الدرس الاجتماعى نستنبطه نحن استنباطاً، ولا تلح المسرحية عليه، فهى مشغولة - فى الأساس - بتصوير فضائل الطبقة الوسطى، وبتحذيرها مما يقع فى طريقها من عقبات وشراك. ومن ثم يستخدم عباس علام الميلودراما ليغطى على عيب واضح من عيوب الطبقة الوسطى وهو الانتهازية والتخاذل والخنوع بازاء الطبقة العليا. وكلها مظاهر من عدم الثورية فى النظرة.

✲✲✲

إلى جانب الميلودراما فى «ملاك وشيطان» نجد قدراً لا بأس به من الكوميديا الهزلية، قصد به عباس علام إلى التخفيف من حرارة الميلودراما على جمهوره - ربما - ورمى من ورائه إلى ضمان جمهور أكبر لمسرحيته.

ويبدو أنه قد زاد من حجم الكوميديا فى عمله. حين عرضت له فرصة لتعديل المسرحية، وتحويل الحوار فيها من الفصحى الشاملة إلى فصحى يتحدث بها المثقفون الأغنياء ودارجة ينطق بها الجهلة وأبناء الشعب، وذلك إبان تقديمه المسرحية لفرقة عكاشة التى مثلتها فى نصها المعدل عام ١٩٢٢.

كانت هذه سنوات النجاح الواسع لشخصيتى «بربرى مصر الوحيد عثمان عبد الباسط» التى كان يقدمها الكسار، وكشكش بك عمدة كفر البلاص، التى كان يقدمها الريحانى وكان كل من عباس علام، ومحمد تيمور قد سخر من هذا النجاح، وشجبه، وعده ظاهرة تأخر، فلم يقلل هذا كله من ذلك النجاح، ولم يفت فى عضد أصحابه، ومن ثم سارع محمد تيمور وعباس علام إلى ملاقاة الخصم فى منتصف الطريق واستخدما بعضاً من سلاحه لعله يضمن لهما نجاحاً كنجاحه، دون أن يفقدهما الرسالة الاجتماعية التى كانا يحرصان على تحميلها أعمالهما المسرحية.

لذلك حرص عباس علام على أن يضمن الفصل الثانى من مسرحيته مشهداً طويلاً تدور فيه الأحداث بين العمدة عبد الكريم بك، وهو شبيه واضح لعمدة كفر البلاص، وبين النوبى عثمان، وهو بالطبع نظير متعمد لبربرى مصر الوحيد.

وكان عبد الكريم بك قد جاء يزور ابنه حليم فى قصره بالقاهرة، بعد أن تزوج بابنة لطيف باشا. جاء العمدة ومعه تابع اسمه حسن، يشبه أيضا زعرب، تابع كشكش بك، فقوبل مقابلة لم يكن ينتظرها. استوقفه الخدم وأخذوا يستجوبونه:

عثمان: استنى أندك يا شيه. آيز ايه؟
عبد الكريم بك: عايز اخش لسيدك.
عثمان: سيدى البيه؟
عبد الكريم بك: أيوه سيدك البيه. ابنى.
عثمان: (مندهشا) هدرتك أبو سيدى؟
عبد الكريم بك: آه. حضرتى أبو سيدك. مش مالى عينك ولا ايه؟

ويدخل عبد الكريم بك، ويصر على أن يدخل معه تابعه حسن، فلاح يلبس لبدة بيضاء وحذاء أصفر وجلباباً من التيل أسمر، ويحمل على رأسه قفص فراخ وعلى كتفه خرجاً. فيضع أشياءه هذه على كرسى ثمين ومنضدة غالية. بين احتجاج غير مجد من البربرى عثمان.

ويتبين العمدة انه لن يسمح له برؤية ابنه قبل أن «يبرز الكارت فيزيت» (الخاص به. ويسأله خادم نوبى آخر اسمه عبد الله:

عبد الله: فيه مع جنابك كرت فيزيت باسمك يا سى الشيخ؟
عبد الكريم بك: يظهر انك مجنون! وده ايه الكرت وزيت ده الآخر؟ هو احنا فى عيد عشان اشتال الكرت وزيت فى جيبى والا ايه؟

ويتعذر التفاهم مع العمدة وتابعه المستفز، فيدخل الخادمان ليعودا ومعهما الوصيفة الأجنبية لسامية، فتكون فرصة للخبطة اللغوية المألوفة فى مسرحيات الفرانكو أراب:

الفينا: Qu'est ce que vous voulez, monsieur?

عبد الكريم بك: بتؤول ايه البتاعه دى؟
عبد الله: دى ما يعرفش أفرنجى. كلميه عربى.
الفينا: من فضلك يا خواجة؟
عبد الكريم بك: خواجة؟ والعمة اللى على دماغى دى أوديها فين؟
الفينا: مش تتف على الأرض.
عبد الكريم بك: على راسى يا مدام.
الفينا: مغتاظة: أوه.. مدام؟ أنا مش مدام.
عبد الكريم بك: ودى ايه الشبكة السودة دى! أمال حضرتك خواجة؟
الفينا: أنا مدموازيل.
عبد الكريم بك: مزمازيل. طيب يا مدام مزمازيل.
الفينا: (تقاطعه) أوه، couchon
عبد الكريم بك: يا ست كوشون أنا عايز..
الفينا: أوه. ازاى انت بتؤول كده؟
عبد الكريم بك: احترنا يا بخره نوبوسك منين. اما ده كان يوم مأندل اللى جيت فيه مصر لابنى.

فهذا هو العمدة المحترم، أسد القرية، الذى يحكم على آلاف مثل الخدم الذين منعوه من الدخول، ها هو ذا يخرج من داره فيقل مقداره، وينال من الإهانات ما يبعث على الضحك منه. نفس موقف عمدة كفر البلاص تمام.

وكما يورد العمدة الفكاهة إلى المسرحية فى هذا المشهد يجلبها كذلك فى مشهد سابق - (الفصل الأول) - يلقى فيه ابنه حليم ويفاوضه فى شأن الزواج من سامية، لإرهاب الحكام، وإغاظه الاعادى فتحدث مفارقة مضحكة بين عقليتين متباينتين. كذلك ينهى العمدة المسرحية بضحكة لطيفة، غير مقصودة.

تطلب إليه زينب - بعد ما عانته هى وحليم من شقاء بسبب يمين الطلاق الحاضرة دائماً على لسان العمدة - تطلب إليه ألا يجعل الطلاق عرضة لإيمانه بعد الآن:

عبد الكريم بك: (بعد أن يجيل نظره فى الموجودين) بأى أنتم عايزين انى ماعدتش أحلف بالطلاق؟
الجميع: (بنفس واحد) نعم!
عبد الكريم بك: أأول لكم ايه؟ ان حلفت بالطلاء مرة ثانية.. تكون مراتى طالأة بالثلاثة!

❊❊❊

كما قلت آنفاً، يتحسس عباس علام طريقه نحو مسرحية مصرية، مستعينا ببناء المسرحية المحكمة الفرنسية وببعض شخصياتها ومواقفها، بعد أن يدخل عليها شخصيات ومشاهد من أمثال ما أثبت بعضاً منه فيما سبق. وفى خلال هذا يصارع فن علام بعضاً مما ترسب فى الوجدان القومى من أشكال أدبية، مثل المقالة الاجتماعية الوعظية، الحافلة بالإطناب الرنانة بالكلمات الضخمة والمترادفات. ومثل المقالة الفنية الهجائية، يقحمها الكاتب على مسرحيته لأنه يريد أن يبث جمهوره أفكاراً بذاتها تلح عليه هو، وإن لم تلح على شخصياته. تسأل سامية دون مناسبة معقولة.

سامية: ما هى أخبار التياترات؟
عبد العزيز: فشل فى فشل.
سامية: كيف!
عبد العزيز: أجواق التمثيل بعدد أصابع اليدين، ولكن الملاعب واحد. واحد لاغير!
حليم: هذا لا يضايقنى أكثر من اجماعها كلها على روايات مخصوصة تمثلها كلما سنحت الفرصة. فى الأسبوع الماضى كنت بالاسكندرية وتصادف وجود ثلاثة أجواق من الأجواق الكبرى هناك. طلبت بروجراماتها لأصمم على الذهاب إلى واحد منها فوجدت الثلاثة أجواق تمثل رواية واحدة! والرواية فى حد ذاتها لا تساوى اهتمام أى فرد.
سامية: انى لا أعبأ بهذه الأجواق ولايلذ لى إلا التفرج على النوع الجديد.
عبد العزيز: ألعلك تعنين هذا الذى يدعونه الفودفيل؟
سامية: ليس كل الفودفيل. بل الفرانكو آراب؟
حليم: أعوذ بالله! انت تؤمنين هذه التياترات؟
سامية: ولم لا؟
حليم: انى أعد مجرد وجودها هنا والإعلان عنها وصمة عار فى أخلاق البلد!

من أجل هذا الرأى الأخير، الذى يمثل عقيدة واضحة لدى عباس علام ذاته، أقحم الكاتب هذه المناقشة الفنية على جسم مسرحيته وفى موقف لا يحتمل كثيراً أمثال هذا النقاش. فقد كان عبد العزيز قد جاء ليزور صديقه فى الظاهر وليرتبط مع سامية بموعد غرامى فى الحقيقة. وفضلاً عن هذا فما عبد العزيز بالرجل الذى يهمه أمر المسرح الجاد.

ومع هذا، ولأن عباس علام يريد أيضاً أن يتحدث عن موضوع آخر يهمه هو وحده - دون شخصيات مسرحيته - فانه يجعل عبد العزيز هذا يستطرد هكذا.

عبد العزيز:.. رواية الليلة فى الاوبرا من الروايات النادرة المثال.
حليم: وما هى؟
عبد العزيز: عبد الرحمن الثالث!
سامية: من هو عبد الرحمن الثالث؟
عبد العزيز: الأمير الأندلسى المشهور الذى أحيا مجد العرب هناك. وضحى ابنه فى

سبيل الوطن!
سامية: مجد العرب! انت مضحك أيضا يا عبد العزيز بك! اسمع يا حليم. ما رأى أساتذة أوروبا فى مجد العرب؟
حليم: (لعبد العزيز) اعذرها فهى قد تربت فى مدارس أجنبية ذات صبغة مخصوصة.
سامية: بل قل اننى قد تلقيت العلم الصحيح على قوم لا يخشون فى الحق لومة لائم.

وهكذا تتطور المقالة الفنية الهجائية إلى مناظرة اجتماعية - ولو قصيرة - بين حليم الذى يؤمن بمجد العرب وسامية التى لا ترى لغير الافرنج مجدا.

وجدير بالذكر أن نسخة التمثيل التى أنقل عنها هذه المشاهد (وتاريخ اعتمادها رقابيا هو: ١١ أغسطس ١٩٢٥) تستبعد المقالة والمناظرة معاً، لظاهر نبوهما عن الموقف.

❊❊❊

قال الأستاذ صلاح الدين كامل فى كتابه: «عباس علام، الكاتب المسرحى»[1]، «يكفى عباس علام فخراً أن يقدم للمسرح المصرى الناشىء، فى هذه السن المبكرة[2] مسرحية محكمة البناء، مكتملة العناصر الفنية.. فى البدء والختام، العقدة والحل، الدخول والخروج إلى خشبة المسرح، والحوار القوى الرشيق».

وهذه المزايا موجودة فى المسرحية بالفعل، استجلاباً من المسرح الفرنسى. ولكن يبقى لعباس علام فضل التمصير الظاهر، المقنع الى حد معقول. ويزيد على هذا ما أضافه على سبيل الكوميديا من شخصيات ومواقف أبرزها العمدة والخادمة ستوتة.

غير أن مسرحية: «ملاك وشيطان» تبدو لقارئها أو المتفرج عليها شيئاً مصنوعاً ومهندساً، بحيث يوفر مواقف قوية، وأدوار تجود لدى التمثيل - ما يسميه النقاد: «قطعة مسرحية جيدة». وتزداد هذه الحقيقة تأكداً لدى مقارنة المسرحية بمسرحية فرح أنطون: «مصر الجديدة ومصر القديمة». هذه المسرحية الأخيرة، برغم تأثرها الواضح بالأدب الفرنسى - وأدب زولا على وجه التحديد - تعطى شعوراً قوياً بأنها حقيقة واقعة، نبتت من أرض مصر وحملت كثيراً من سماتها. بينما تظل «ملاك وشيطان» فى اعتبارنا تمصيراً جيداً لمسرحية محكمة الصنع استوردها عباس علام، ليضع أمام المسرح المصرى الناشىء نموذجاً جيداً من نماذج الكتابة الميلودرامية.

❊❊❊

---

(١) سبق ذكره. (٢) كان عباس علام فى الثالثة والعشرين من عمره حين قدمت المسرحية للمرة الأولى عام ١٩١٥.

الفصل الخامس

«الهاوية» وأزمة الاقطاع المصري

فى مسرحية: «الهاوية» التى كتبها محمد تيمور، وخرجت للناس عام ١٩٢١، نجد أنفسنا مرة أخرى مع شخصية الوارث المتلاف. انه فى هذه المرة اقطاعى شاب اسمه أمين بك، ورث ملكيات زراعية كبيرة فى أبو حماد وشبين الكوم، ثم استند إليها ليؤكد ذاته من كل سبيل، ويمارس ما يعتقد أنه مضمون الحرية ومظهرها معا. فهو ينفق عن سعة على ملذاته: شم الكوكايين والشرب، والخلان، والعشيقات. وهو يعلن أنه لا أمه ولا خاله لهما أدنى حق فى التدخل فى شئونه، أو حتى مجرد نصحه. وهو ينتقى زوجته بنفسه، ويرفض كل الرفض أن ترشح له أمه عروساً غيرها، فتوافق الأم، على كره منها - على زواجه من أمرأة عصرية «خارجة»! وهو لا يكتفى بهذا كله، وإنما يمضى فيقدم زوجته إلى أصدقائه الشبان، ولا يرى فى هذا الأمر أى غضاضة، رغم احتجاج قوى من الأم والخال معا.

فهو إذن الوارث المتلاف المقتنع بدوره، الذى يمارس هذا الدور بلا تردد أو ندم. وهو يمضى فى طريقه إلى نهايته المحتومة، لا تنقذه منها توبة مفاجئة ولا بطولات غير معقولة تعيد إليه الثروة والمركز الاجتماعى، كما حدث قبل أكثر من ربع قرن.

وأمين بك - لهذا السبب - أكثر اقناعا بكثير من سلفه. فهو ليس مجرد وارث متلاف خارج مؤقتا عن مواضعات المجتمع بل ان له بعضا من قضية يقيمها ضد الطبقة التى ينتمى إليها: فهو متمرد على هذه الطبقة، لأنها طبقة منافقة وغير منطقية، حتى مع نفسها، ففى الوقت الذى يقوم فيه وجودها نفسه على الثروة بلا عمل، تحرم عليه هو أن يتمتع بالثروة والبطالة. وبينما يرى أمين بك أن الميزة الحقيقية للثروة هى ما تتيحه للمرء من حرية لأن يفعل

ما يشاء، تصادر هذه الطبقة الحرية المطلقة التى يهفو إليها.

ثم أنها طبقة متخلفة فى جوهرها، أسيرة عدد كبير من القيود. وهى لهذا تحرم أفرادها من ميزة العصرية، التى يتطلع إليها أمين بك كى يبدو لنفسه وللعالم أجمع إبناً حقيقياً من أبناء العصر. والمشهد التالى يبين جوهر الخلاف بين أمين بك والطبقة الإقطاعية التى خرج منها: هذا يسرى باشا خال أمين بك قد ضبط متلبساً بتقديم زوجته رتيبة: إلى أصدقائه. وفى هذا فى رأى الخال – ما فيه من خرق لا يغتفر لتقاليد الحجاب وأصول السلوك الطيب:

يسرى: (يقترب ويمسك زيق جاكتة أمين بيده ويهزه) مش عيب اللى حصل؟
أمين: (غاضباً) يعنى ايه؟
يسرى: المسألة مش عاوزة شرح يا أمين. مش عيب اللى جرى؟
أمين: أنا حر فى بيتى.
يسرى: الحرية لها حدود يا أمين.
أمين: قلت لك أنا حر فى بيتى. ومافيش حد له كلمة هنا غيرى.
يسرى: حتى فى المسائل دى؟
أمين: يعنى ايه المسائل دى. هو أنا ارتكبت جناية؟ قلت لك أنا حر فى بيتى ومش عاوز حد يكون له كلمة هنا غيرى.
يسرى: (غاضباً) سبحان الله العظيم. ماكانش ناقص إلا اللى عملته ازاى تسمح انك تبين مراتك على ناس زى دول؟
أمين: دول أصحابى.
يسرى: (يشتد غضبه) أصحابك؟ (يضحك ضحكة سخرية) أصحاب السكر والسهر والخمرة والنسوان والكوكايين. ناس ما فيهمش خير لا لنفسهم ولا أهلهم ولا بلادهم. ناس ما يعرفوش حد الا عشان ينهبوه وياخدوا الفلوس اللى معاه. ناس زى قلتهم. موتهم أحسن من حياتهم. هم دول أصحابك اللى بتثق فيهم وتبين الست بتاعتك عليهم؟ هم دول اللى بتسميهم أصحاب؟ يا خسارة. يا ميت خسارة عليك.
أمين: (محتداً وصارخاً) قلت لك أنا حر فى بيتى. قلت لك أنا حر فى بيتى.
يسرى: (محتداً أيضاً) عارف انك حر مش فى بيتك بس. لا، وفى أطيانك كمان. عارف ان عزبة أبو حماد بكرة حتنباع فى المزاد عشان ما انت حر فى بيتك. عارف انك كل ليلة ملقح فى القهاوى والخمامير عشان ما انت حر فى بيتك. عارف انك...
أمين: (محتداً) سبحان الله العظيم. وبعدين يعنى. عاوز تدينى درس فى علم الأخلاق؟ مستغنى عنه يا سيدى. سامع؟ مستغنى. مستغنى عن كل كلمة تطلع من بقك. انا سكرى وحشاش، ومنزولجى وأكبر شمام مخلوق على وجه البسيطة. وبتاع نسوان كمان. وقمارتى وكل مصيبة فى. عاوز منى ايه بعد كده، ما تقول عاوز منى ايه؟
يسرى: مانيش عاوز منك حاجة. لكن عاوز أقول لك آخر نصيحة، وهى أنك طول ما أنت ماشى فى السكة دى، فأعرف ان هى السكة اللى تودى ولا ترجعش. بكرة تخسر

فلوسك وأطيانك وأصحابك ومقامك واسمح لى انى أقولك كمان وشرفك.

غير أن أمين. يعرف هذا كله، ولا يبالى به مصيراً، إن فى أعماقه سخطاً شديداً على طبقته هو الذى يولد فيه كل هذا الاستهتار. وعبثاً يحاول يسرى باشا أن يثنيه عن طريقه الذى يسير فيه غير متبصر. عبثاً يستخدم أمه وسيلة لتحنان قلبه:

يسرى: أمك يا أمين. أمك. عشان خاطر أمك ارجع عن السكة اللى انت ماشى فيها. عيب يا أمين. عيب عليك تسبب فى تعاسة أمك. فى موتها.
أمين: أنا مابحش حد عن الموت. اللى عاوز يموت يموت.

ونعرف سر هذا الرد القاسى حقاً فى مشهد تال، حين يكتشف أمين أن يسرى لم يأته ناصحاً من تلقاء نفسه، وانما جاء برجاء من الوالدة. وهو حاقد على الوالدة لأنها ترفض أن تعترف بأنه قد بلغ سن الرشد.

أمين: (مؤنباً) كويس خالص يا نينتى، يعنى سعادة الباشا ماجاش ينصحنى من نفسه، سعادتك اللى بعتهولى عشان ينصحنى. كويس خالص. ما هو انا لسه فى عينك طفل صغير بترضعيه. قوليلى امال امتى رايح احبى.

فهى اذن مشكلة الحرية وحدودها فى إطار الطبقة الإقطاعية وما تعكسه من علاقات متأزمة بين الآباء والأبناء وهى مشكلة سبق لمحمد تيمور أن عالجها فى مسرحية: «عصفور فى القفص»، حين صور الشاب حسن الزفتاوى فى صورة الساخط الضعيف، يرتجف فرقاً أمام استبداد أبيه محمد باشا الزفتاوى، الذى يصادر حريات ابنه، ويتدخل فى كل شئونه، ويعترض على ما يمليه عليه قلبه من رغبات، ثم ينتهى به الأمر الى طرد الولد طرداً من البيت ومعه الفتاة التى مال إليها فؤاده:

الباشا: (محتداً جداً) أطلع بره انت وهيه. اطلع أحسن والله بعدين أخسف بكم الأرض. ياالله بره حالا.
أمين بك: ينتقم لسلفه محمود من هذه الطردة الذليلة، فيصيح وقد استبد به الغضب والهياج الذى يثيره ادمان الكوكايين.
أمين: ياللا. إطلع بره انت وهيه. بره الباب مفتوح أهوه. قلت لكم عاوز أقعد لوحدى. مش عاوز حد يقعد معايه. بره. بره. اطلعوا بره.

ويزيد من وضوح قضية أمين ضد طبقته، أنه غير مخدوع بما يظهره خاله من نبل وشهامة بين الحين والحين. انهما نبل وشهامة مريبان. حين عرض أمين عزبة أبو حماد للبيع تقدم الخال شاريا كى تبقى الأرض فى الأسرة، ووعد بأن يسترد ما دفع مما تغله الأرض من إيراد، حتى إذا استوفى الثمن، أعاد الأرض لابن أخته. وهو اليوم يقدم العرض ذاته، بعد أن أعلن أمين أنه سيبيع عزبة شبين الكوم (ثلثمائة فدان) لصديقه شفيق، بسعر الفدان خمسون جنيها. وهى بيعة وكس.

يسرى: أنا مستعد اشترى منك العزبة بسعر الفدان ميت جنيه.
أمين: (يضحك ساخراً) هاها هاها. شىء غريب خالص. شىء مدهش.
يسرى: بتضحك ليه؟ أديك بقى لك مرتين بتضحك من غير سبب.
أمين: (ضاحكاً) معلوم لازم أضحك. وأنا لازم أضحك. لحد ما انفلق من الضحك. أما صحيح شىء مدهش خالص يا خالى. (يضحك ساخراً) شىء مدهش. شىء مدهش جدا.
يسرى: أنت بتهزأنا ولا ايه؟
حكمت: عيب يا أمين.
أمين: ما تأخذنيش يا خالى لانه أحيانا الواحد يشوف حاجات مضحكة للغاية يقوم ما يقدرش يحوش نفسه من الضحك!
يسرى: يعنى ماشفتش حاجة تستوجب الضحك.
أمين: ماضحكش ازاى يا خالى لما أشوف انك مستعد تشترى عزبة ٣٠٠ فدان بسعر الفدان ميت جنيه. يعنى مستعد تدفع ٣٠,٠٠٠ جنيه عن طيبة خاطر عشان تضم العزبة لأطيانك. أما عشان ما تسلف ابن اختك ألف وخمسمية جنيه شايفك كده مندهش وعمال تقول (يقلده) ألف وخمسمية جنيه؟ ده شىء كتير خالص. (يشير لجيبه) هو الجيب ده مش هو اللى حتدخل فيه الثلاثين ألف جنيه أو الألف وخمسمائة جنيه؟

ويدفع الخال بأن المسألة تختلف فى شأنى القرض والبيع: إن الألف والخمسمائة جنيه سوف تضيع من أمين فى ليلة، وتضيع على الخال وابن الأخت معا. أما البيع فيضمن أن تظل الأرض فى الأسرة، ثم يستطيع الخال من بعد أن يردها لصاحبها يوماً ما.

ولكن أمين يرفض هذا المنطق الذى يراه مرواغاً ومنافقاً:

أمين: بس يا خالى بس. انا مش عيل صغير. تأكد انى أفهم كل حاجة. قال حترد لى عزبة أبو الأحمر. هو ده كلام يدخل على؟ وسعادتك اشتريت عزبة أبو الأحمر، وعاوز تشترى عزبة شبين الكوم عشان نفسك وعشان أولادك...

ومادام الأمر كذلك. مادام الخال لا يسعى إلا لمصلحته هو، فأى بأس فى أن يبيع أمين الأرض لمن يشاء من أصدقائه؟ وما الذى يحفزه إلى تفضيل خاله على الغريب مادام أكذوبة تختفى وراءها مصلحة الفرد؟

❋❋❋

على أن «الهاوية» لا تطرح قضية حرية أمين وحده، وانما هى تناقش أيضاً حرية المرأة، وإلى أى مدى يسمح لهذه الحرية بأن تصل.

إن أمين يتخذ من زوجته موقفاً عصرياً حقاً. فهو يصر أولاً على أن يختارها بنفسه، ولا يختارها له أحد. وهو يقدمها لأصحابه، اقتناعاً منه بأن هذا شىء طبيعى، وأن هؤلاء الصحاب

سوف يقدمونه هو لزوجاتهم، متى تزوجوا.

وواضح أن أمين يحب زوجته حقاً، رغم النقد الظاهر والخفى الذى يوجهه اليها كل من الام حكمت والخال يسرى. يدل على هذا الحب المشهد العذب التالى، الذى يدور بين أمين ورتيبة. رتيبة تصر على أن تقرأ لتنسى أزمة حادة تعرضت لها من قليل، وأمين يصر على أن تصغى اليه:

أمين: يعنى بتسوقى الدلال عليه والا ايه؟
رتيبة: (تستمر فى المطالعة ولا ترد عليه).
أمين: مش عاوزى تردى عليه؟
رتيبة: (تستمر فى المطالعة).
أمين: (يأتى من خلفها ويضع يده تحت رقبتها ويداعبها) مش عاوزة تردى والا ايه؟
رتيبة: (تهم واقفة) يا سلام منك يا أمين. بقولك راسى بتوجعنى وعاوزة أقعد لوحدى. مش فاهمة ليه عاوز تضايقنى زيادة.
أمين: أما أنا ما شفتك فى الحالة دى ابدا يا رتيبة.
رتيبة: طيب واعمل ايه بقى؟ أعصابى متهيجة النهاردة.
أمين: ادينى بوسه وانا أسيبك فى حالك.
رتيبة: شوف أنا أقول ايه وهو يقول ايه!
أمين: يعنى مش حتدينى بوسة؟
رتيبة: لا، يا سيدى مش حديك بوسه.
أمين: بعدين أخذها بالغصب.
رتيبة: وبعدها لك يا أمين. يعنى لازم تسوق الرذالة.
أمين: (يقترب منها) رذالة؟ بقم بوستين يا حبيبتى اللى حاخدهم.
رتيبة: (تهرب منه) أوعى يا أخى.
أمين: لازم أخدهم. (يهجم عليها).
رتيبة: (تهرب منه وتقف خلف كرسى يفصلها عنه) ما انتش واخد ولا بوسة.
أمين: (يجرى وراءها) لازم أبوسك.
رتيبة: (تجرى وراء كرسى آخر) مانتش بايسنى.
أمين: احنا حنلعب النطة ولا ايه؟ (يجرى وراءها) لازم أبوسك.

مشهد عذب ومؤثر. يهب كالنسمة الرخية ليلطف من حرارة ما سبقه من أحداث. فقد كانت رتيبة قد ذهبت لتلقى - فى السر - شفيق صديق زوجها. بعد أن ظل هذا شهوراً طويلة يلقى فى أذنيها الكلام الساحر، ويدق باب قلبها الذى ظل شاغراً بعد الزواج، لأن أمين مشغول عنه فى سهر الليالى مع الخلان والغزلان.

ذهبت رتيبة إلى ميعادها الغرامى مع شفيق، وهناك ضبطها مجدى الصديق الآخر لأمين،

وهو انسان صفيق، ثرثار، لا ضمير له. هذا هو سبب صداع رتيبة. وهو سبب لا يعلم بأمره أمين – طبعاً . ويزيد في عذوبة المشهد، أن رتيبة تكاد تنسى قرب آخره، ما مر بها من حوادث محطمة للأعصاب. بل هي تنسى فعلتها الشنيعة وتستجيب لما يبديه زوجها من حب، ويظهر لنا – للحظات – معدن العلاقة الهنية التي كان من الممكن أن تقوم بين الزوجين لو استقامت الأمور. ثم تهب عاصفة قوية تطيح بهذا النبت البريء الذي نجم بين الزوجين. تظهر الحقيقة – بكل بشاعتها – للزوج، وحين يحتج عليها تضعه الزوجة أمام المرآة، وتريه نفسه.

وكان أمين قد لوى يد رتيبة قبل دقائق وأوقعها على الأرض وسألها السؤال الهائل، الذي يفغر فاه دائما، أمام كل زوج يتبين أخيرا انه كان مخدوعاً في زوجته:

أمين: ... كنت فين امبارح؟
رتيبة: (بألم ورباطة جاش وغضب) عاوز تعرف كنت فين امبارح؟
أمين: أيوه قولي (مستمراً في مسك يدها).
رتيبة: كنت عند اللي كنت عنده انت امبارح. كنت في المترح اللي كنت فيه وانت سكران مش عارف تتكلم.
أمين: (يترك يدها ويصرخ) آه كنت عند شفيق! كنت بتخنيني؟
رتيبة: (تهم واقفة) أيوه كنت عند شفيق. ولكن الحمد لله ما خنتكش معاه.
أمين: (في حالة هياج شديد يهجم عليها رافعاً يده ليضربها) آه يا خاينة يا شرموطة.
رتيبة: (تتقدم اليه خطوة فلا يجسر أن يضربها بل ينزل يده ويقف حائراً) نزل أيدك أنا مش خدامتك. أنا مش خدامتك عشان تضربني. ما شاء الله! صحيح بتعرف تدافع عن شرفك عاوز تضربني يا بيه عشان اني كنت حخونك؟ منتش عارف ليه كنت حخونك؟ لو كان عندك حبه من العقل كنت عذرتني على اللي كنت حاعمله.
أمين: (بهيجان وارتعاش) أعذرك؟ اعذرك أزاي؟
رتيبة: معلوم تعذرني.
أمين: (ضاحكاً ضحكة سخرية) هاهاها. اعذرك؟ اعذرك؟ يظهر انك عاوزة تبرئي نفسك من الذنب اللي ارتكبتيه.
رتيبة: ما تخافش. انا معترفة بأني أرتكبت جريمة استحق عليها الموت.. لكن اعرف أني مانيش أنا المجرمة لوحدي. فيه شخص تاني كان حيدفعني بأديه للهوة العميقة اللي كنت رايحة أقع فيها.
أمين (مرتعشاً) أنا. أنا. كلام فارغ. كلام فارغ. مجنونة مجنونة.
رتيبة: أظنك تنسى الليالي اللي كنت تسهرها بره؟ أظنك تنسى الليالي اللي كنت تجيلي فيها في الفجر وأنت سكران مش عارف تنطق كلمة واحدة؟ أظنك تنسى لما كنت تقولي وانت بتضحك أنا خسرت مية جنيه في القمار؟ أظنك تنسى انك ما كنتش تقضي معاية في الأربعة وعشرين ساعة ثلاث أربع ساعات؟ أظنك تنسى الجوابات الخصوصية اللي كانت تجيلك من رفايقك؟ ورفايقك جنسهم ايه؟ مومسات بيبيعوا عرضهم وشرفهم.

مومسات مالهمش ذمة ولا شرف. مومسات فضلتهم على مراتك اللي كانت عاوزة تعيش معاك أمينة وشريفة.
أمين: مومسات؟ هاهاها. أيوه مومسات. أظن نسيت انت انك بقيت زيهم مالكيش ذمة ولا عرض ولا شرف..
رتيبة: بفضل تعاليمك يا زوجي العزيز.
أمين: كلام فارغ. مجنونة. تستحقي الموت. الموت. (ينقلب حاله فيبكي) آه يا خاينة تخوني جوزك. جوزك. حليلك. افرضي اني كنت غلطان. برده انك تسمحي لنفسك بخيانة جوزك. أنا. أنا جوزك. جوزك.
رتيبة: عمرك ما خلتني أشعر بانك جوزي. صحيح. أنا كنت طايشة وماكنتش عارفة أقدر حق الزوجية. لكن ربنا مادنيش زوج يوريني الواجب. كان واجب عليك انك تهديني بدال ما تسبني أهوى وتروح تخبص وتلعب قمار وتبسكر....

الحرية إذن لها وجهان. الحرية التي طلبها أمين وضحى في سبيلها بكل شيء لا يمكن أن تعني حريته هو وحده. بل هي كذلك حرية الغير. ولأنه يتجاهل هذا الوجه الآخر من الحرية، تكون سقطة أمين.

المرء لا يمكن عصرياً هو وحده، بل ينبغي أن يكون غيره أيضاً عصريين. ينبغي أن تمنح الحرية لرتيبة، كي تسائل زوجها وتطلب حقها عنده، وتصر على أن يعاملها معاملة الند، فإن لم يفعل خرجت هي الأخرى تطلب مفهوماً زائفاً للحرية كمفهومه الزائف تماماً. ولكن أمين لا يعي هذا الدرس الا بعد أن يسقط تماماً وحتى وهو محطم أربا، تراه لا يزال متشبثا بفرديته، مصراً على أن يحمل الغير تبعة أخطائه هو. ولم يكن منتظراً – بالطبع – أن يتبين أمين الحقيقة كلها. أن يعلم أن هناك سبباً لتعاسته أكبر وأعمق مما يراه على السطح. أكبر من مجرد جشع خاله، وعدم تقدير أمه لقدرته على التصرف الحسن. أكبر من خيانة زوجته وفساد خلق أصدقائه، واضطراره هو الى تبديد كل شيء: ما له، صحته وأيام عمره. هذا السبب هو انه ولد في طبقة محكوم عليها – تاريخياً – بأن تنهار. الطريق مسدود أمامها. فإما عاش أفرادها على النهج التقليدي، يمدون الأيدي الى غلة أرض لم يزرعوها ويعيشون عيش المتبطل الواعي، الحريص على ماله بكل ما فيه من مزايا ومخاطر – وإما سخطوا على هذا سخطاً غير بصير، فاندفعوا يبددون مالاً لم يكسبوه، وانتهى بهم الأمر إلى النهاية الفاجعة.

إن مسرحية «الهاوية» تصور أزمة طبقة، إلى جوار توضيحها أزمة أفراد من هذه الطبقة. ولأن محمد تيمور كان فناناً مرهف الحس، فقد استطاع أن يقدم تحليلاً فنياً دقيقاً لأحوال طبقة أخذت بوادر ثورة اجتماعية قادمة تجيش في مياهها الراكدة.

الأم والخال إقطاعيان تقليديان، لا يريان الثورة القادمة على الإطلاق، ويعتقدان أن في الإمكان إبقاء الحال على ما هو عليه، فقط لو انصلح حال فلان أو علان – لو كف أمين عن السهر والشراب وتعاطي الكوكايين.. ولو قعدت رتيبة في بيتها وعدلت عن السرف في الإنفاق.

أما أمين فهو يحس بالثورة احساساً غير واضح، يدفعه إلى القلق والتبديد، بينما تسعى رتيبة إلى الحصول على شيء من الحرية وتحسين الوضع الاجتماعي، عن طريق قوة شخصيتها، وشعورها الواضح بأنها تستحق مكانة أفضل فى أسرة لا تراها أرقى منها فى شئ - رغم ميزات المال والجاه والوضع الاجتماعي. ذلك أنه من الواضح أن رتيبة تنتمى الى الطبقة الوسطى، وهذا ما حمل الأم حكمت على أنه تعارض زواج أمين منها، فقد كانت ترجو أن تزوجه «بنت ناس، من مقامنا، متعلمة ومتربية» كما تقول لأخيها يسرى فى الفصل الأول.

* * *

فى مسرحية «الهاوية» مزايا كثيرة. إنها مسرحية اجتماعية جادة، مكتوبة بحرارة وواقعية، وإن استعانت بالميلودراما لفرض الدرس الاجتماعي الذى يسعى محمد تيمور فى واعيته إلى توضيحه: ضرورة أن ينتبه أصحاب الأملاك إلى أملاكهم، وإن كنا قد رأينا من التحليل السابق أن لاواعية الفنان قد قدمت ما هو أعمق من هذا بكثير.

والحوار فى المسرحية بارع ونشيط، وقوى، يستخدم الكلمة المطلوبة دون تردد. وهذه هى ميزة ما أقدم عليه محمد تيمور من نبذ الحوار المزدوج الذى جرى عليه من سبقوه: دارجة للشعب وأشباهه، وفصحى للمثقفين، مما كان يضر ضرراً بالغاً بحيوية العمل الفنى.

كذلك تخلصت المسرحية - نهائياً - من الشوائب الأدبية التى ظلت تعلق بالمسرحية المصرية. من مقالات، ومناظرات ومقامات.. الخ. فهذا كائن مسرحي حق. كائن حى، ولد على المسرح من أب وأم مسرحيين.

وقد حملت المسرحية المصرية آثاراً لا مفر منها من المسرح الفرنسى تمثلت فى مشهد العشيقة المحبوسة فى غرفة نوم شفيق، ترتجف فرقاً خوف الفضيحة، بينما أفراد مختلفون يسعون إلى معرفة سرها، ويهددون باقتحام غرفتها. كل هذا والعاشق يحارب حرباً مستميتة كى يبقى السر وراء الجدران. وقد رأينا موقفا مقاربا من هذا فى مسرحية عباس علام «ملاك وشيطان»، كما أننا نجد موقفا شبيهاً به فى الصورة الأولى لمسرحية: «المرأة الجديدة» لتوفيق الحكيم، التى خرجت للناس بعد عامين من صدور «الهاوية»، حيث زير النساء محمود بك يخفى أصحابه فى غرفة نومه، انتظاراً لمقدم عشيقة له ويعد الصحاب بالمال إن هم لزموا أماكنهم وأخلدوا إلى الهدوء.

غير أن القيمة الحقيقية لمسرحية «الهاوية» إنما تتضح بمقارنتها بمسرحية تعالج موضوعها مشابهاً، هى مسرحية «طريد الأسرة»، من تأليف حسين بك رمزى، التى خرجت للناس عام ١٩١٨. إن «طريد الأسرة» تصور مأساة شاب يتجه إلى الكوكايين لحل مشاكله، وعلى رأس هذه المشاكل شعور بعدم الانتماء إلى الأسرة، بعد أن تزوج أبوه المسن من زوجة شابة، يحبها ولا تحبه، بل تحقد عليه وتشعر أنها قد بيعت له بيعا. أما الشاب فانه لا يجد

لنفسه مكاناً فى البيت الذى خلفته أمه المتوفاة صحراء عاطفية قاسية النضوب. وبرغم ما فى الموضوع من امكانيات درامية كبيرة فقد عجزت قدرات حسين رمزى عن الإفادة الواجبة منها. هذا بينما استطاع محمد تيمور أن يعالج موضوعه المشابه معاملة ذكية وقادرة، أنتجت مسرحيته المؤثـــرة هذه.



الفصل السادس

«الذبائح»
ميلودراما ناضجة

فى مسرحية «الذبائح»، التى كتبها أنطون يزبك عام ١٩٢٥، يستغنى المؤلف تماماً عن العيوب الخارجية فى البطل الميلودرامى: إدمان الكوكايين، أو الجرى وراء النساء أو إتلاف الميراث، ويروح يفتش عن سبب آخر، أقوى وأعمق يلتمس فيه سقوط البطل. وبطل أنطون يزبك - اللواء همام باشا مجاهد - مصاب بعيب خلقى كبير يؤدى به إلى حتفه، ويجر الخراب والموت على من حوله: ألا وهو الحمق. هو الحمق قدر همام باشا، يكمن له دائما، وينتظره حتى يأتى عملاً، أو يدفعه دفعاً إلى هذا العمل، ثم يخرج من مخبئه ليفتك به.

طلق همام زوجته المستكينة الطيبة القلب: أمينة، بنت مصطفى الصياد، من المنصورة - وتزوج من الأفرنجية نورسكا، فهل عرف السعادة من بعد؟ يقول لأخيه محمد والنار تندلع فى صدره:

همام: يوم ما دخلت بيتى الست نورسكا قالت لى أنا ملكك. كلى لك. لكن بعد سنة رجعت لطبيعتها القديمة. نكست وقالت لا. أنا حرة. جسمى وعقلى دول ملكى. وعوايدى وأخلاقى. دول أنا ما أغيرهمش. أنا حرة! وأما تقول لها لا يا ستى أنت مانتيش حرة، تقوم تبص لك كده بصه مقلوبه، زى أما تبص لحيوان وسخ، وتقولك: انتوا! انتو كلكم كده.

لم يعرف همام السعادة، لأنه كان أعمى القلب. حين طرقت السعادة بابه ودخلت داره، لم يحتمل بقاءها أكثر من عامين، ثم أولاها ظهره فى لحظة حمق، وعانق شقاء اتصل عشرين عاما.

يقول همام وهو يحاور أمينة، التى التقى بها فجأة فى منزله فى هيئة ممرضة جاءت ترعاه:

همام: ... ماتخافيش. ربنا انتقم لك منى، يوم يوم. سنة سنة... انتى قعدت سنتين معاى، وظلمتك. قام ظلمنى عشرين سنة... انا دبحتك بكلمة من عشرين سنة، قام ربنا بعت لى نورسكا من عشرين سنة. كل ما هلت قدامى أشوف خيالك بينى وبينها. زى قابيل لما قتل أخوه ولا قدرش يوارى جثته. تمام. زيه.

طلاق همام لزوجته الطيبة أمينة - اذن - هو فى رأيه الخطيئة الأولى، ارتكبها آدم الجديد فخرج من الجنة. وياليته خرج وحسب بل قد سكن الشقاء بيته الجديد كما تسكن العفاريت البيوت:

همام: انتى سيبتى ربنا على يا أمينه. هو أنا حمله يا ختى؟ أجرنى ما شفتش يوم راحة. أجرنى ما عرفتش للعز ولا للمال طعم. فتى لى ذنبك فى بيتى. وكان مرر على كل شيء فيه.

ورغم اعتراف همام بخطيئته الأولى هذه، فإنه - فى قرارة نفسه - يرى أنه ضحية ولا مجرم. حين يرد إليه زوجته الأولى أمينة، تأتى زوجته الثانية نورسكا لتواجهه:

نورسكا: بقى انت لك حق فى اللى عملته؟
همام: نعم أنا لى حق فى كل اللى عملته. انتى كنت خانقانى. وفضلتى تخنقى فى عشرين سنة لغاية اما ضاق صدرى. ضاق خالص. وشفت انى بنازع وقربت أموت. قامت فاتت من قدامى واحدة كنت ظلمتها أنا من عشرين سنة.. من يوم ماحطيتى ايدك فى زورى.
نورسكا: وساعتها قلت لازم انصفها ضميرك ماريحكش؟
همام: نعم ضميرى ماريحنيش.
نورسكا: وضميرك دا. كان فين من عشرين سنة لغاية النهاردة. كان نايم، ولا كان ميت؟
همام: كان صاحى. وبيوبخنى كل يوم.
نورسكا: النهاية. نصفتها. لكن ظلمتنى أنا.
همام: أنا ما ظلمتكيش. انتى اللى ظلمتى نفسك. لو كنتى ريحتينى يوم واحد فى العشرين سنة اللى عشتهم وياكى.
نورسكا: ماكنتش ظلمتنى؟
همام: طبعا ما كنتش ظلمتك.
نورسكا: (فى تهكم) وكنت فضلت ظالم دكها - الست أمينة عايزة أقول. ولا كنتش انتبهت لصوت ضميرك اللى بيوبخك من عشرين سنة.

ولا يملك همام ازاء هذا المنطق القوى إلا ردا متعثرا يقول: إن نورسكا لو كانت أسعدته

لوجد طريقة ماكى ينصفها وينصف أمينه معاً. عن طريق الجمع بين الاثنين طبعاً! ذلك أن همام هو فى أعماقه وسطحه معاً أمير شرقى مزواج، يعترف بصراحة أن العالم يجب أن يتشكل على هواه، ويرضى رغباته هو، وفى الأساس، ثم يأتى من بعد باقى الناس وباقى الأشياء.

همام: أنا اتجوزتك عشان تطيعينى انتى مش انا اللى أطيعك. على شان تندمجى انتى، مش أنا اللى اندمج فيكى.
نورسكا: (موافقة) دا صحيح.
همام: على شان تعيشى انت زيى. مش انا اللى أعيش زيك.
نورسكا: دا صحيح.
همام: وتاكلى زى ما باكل. وتشربى زى مابشرب. وتلبسى زى مانا عاوز.
نورسكا: دا صحيح.
همام: وتفكرى زى ما أنا عاوز.
نورسكا: (غاضبة) دا لا. أبدا. مش ممكن. مستحيل. تستعبد جسمى ما علهش. لكن تستعبد عقلى؟ أبدا.
همام: لكن احنا كده. احنا عايزين اللى ترضى بالاستعباد دا فى جسمها وعقلها.
نورسكا: لا دى ما تلقيهاش أبدا. لا عندنا ولا عندكم.
همام: لكن أنا لقيتها.
نورسكا: لا ما لقيتهاش. انت لقيت واحدة ساكتة. لكن مالقيتش واحدة راضية. السكوت شيء والرضا شيء يا همام. انت لقيت واحدة ساكتة، ظنيت انك استعبدت عقلها مع جسمها. لكن لا. الحقيقة ان عقلها بيتنمرد عليك كل ساعة (ترفع صوتها) بيجى يوم ونسوانكم تطهق. وترفع صوتها. ويومها ما تقدروش تسكتوهم أبدا.

وبهذا تمزق نورسكا عالم السعادة الورقية الذى يحب همام أن يعيش فيه. يعيش فيه راضياً عن نفسه دائماً، أن أصابته السعادة فهو يستحقها،. وإن حل عليه الشقاء فالوزر يقع على غيره، عالم يأمر فيه وعلى الكل أن يطيع.

وحين تشدد نورسكا النكير على همام وتعريه تماماً وتسلبه كل حجة يحتج بها، لا يكون أمامه إلا غضبه الأهوج - دائماً - يلجأ اليه:

همام: (فى أقصى درجات الغضب) اسكتى. اخرسى.
نورسكا: لا ما اخرسش. قبل ما تسكت أنت.
همام: (بصوت كالرعد) اخرجي برا!! أمشى. (يشدها من يدها ويدفعها خارجا)
نورسكا: قبل ما تمد ايدك على، روح شيل السيوف اللى ملزقها على أكتافك. وخبى النياشين اللى بتلمع على صدرك. وحش! انت وحش لابس قصب.

وهنا يطلق المقاتل المهزوم آخر رصاصة فى جعبته: يمين الطلاق. ويشفعه بقرار الحرمان.

فلن يسمح الباشا لزوجته السابقة بأن ترى ابنها عثمان من بعد، فله هو وحده - وقد فات الابن سن الحضانة الشرعية من زمن - حق العيش معه.

والغريب - بعد هذا أن همام يعترف بأن نورسكا افرنجية مختلفة تماما عن سائر الافرنجيات اللواتى يرضين بالزواج من المصريين. يقول له أخوه محمد، محاولاً أن يلفت نظره إلى المبالغة الشديدة التى يصور بها قضية شقائه مع نورسكا:

محمد: بس بقى ما تزيد هاش امال! وهى عاملالك ايه؟ ما هى قاعدة فى بيتها. ولا حدش سامع لها صوت. امال لو كانت زى الفرنجيات التانين كنت عملت ايه؟
همام: مين همن الفرنجيات التانين؟ وهمن الفرنج بيجوزونا مين من بناتهم؟ ما هم أكثرهم يا تكون مومس. يا تكون كماريره. يا تكون بياعة فى مخزن. لا يا سيدى انا مصيبتى أكبر. أنا متجوز واحدة طيبة. من عيلة طيبة.

واذن، فليست خطيئة نورسكا الحقيقية هى أنها أجنبية، ومختلفة عن غيرها من النساء المصريات انما ذنبها الحقيقى انها الوحيدة فى عالم الباشا التى تقول له لا. التى تضع حداً على طاعته لا يستطيع أن يتعداه.

لا تفعل هذا وحسب، بل تسعى، جاهدة - إلى أن تبذر بذور الثورة فى صدور أتباع الباشا المقيمين على طاعته تفعل هذا كما تفعل الشىء الطبيعى. كما تتنفس وتأكل وتعيش.

تجد نورسكا ابنة أخت الباشا اليتيمة ليلى، فى منزل الباشا فتقول لها:

نورسكا: يا لله امال يا ليلى! والبسى برقعك الأسود. (تضحك ساخرة) خالك الباشا عاوز كده آه. آه. آه.
همام: وماله برقعها الأسود؟ البنت لما تفرك برقعها بصوابعها وترميه على طول ايدها، بترمى نص جمالها معاه. ولما تتشطر وعايزه تحمل حمل الرجالة بتضيع نص جمالها الثانى.
نورسكا: وماله! لكنها تبقى حرة. والحرية أحسن من الجمال.
همام: ايه؟ الحرية أحسن من الجمال؟
نورسكا: طبعا! حريتها لها. لكن جمالها، لكم أنتم بس يا رجالة. اطلعى يا ليلى (ليلى تخرج).

ويغضب الباشا لهذا التحريض الذى يهدد عالمه، ولكن نورسكا لا تعبأ بغضبه. انها ترى ثورة الحريم قادمة لا محالة مهما وضع الباشا وأمثاله فى طريقها من قيود:

همام: (فى غضب) نورسكا! انا ميت مرة قلت لك الكلام ده مش عايزه قدام البنت. ودينى ان قلتيه تانى مرة قدامها لاطلع البنت دى من البيت دا وأوديها عند خالتها

عيشه فى طنطا.
نورسكا: (ساخرة) آه. آه. آه. وفى طنطا ما حدش حيقول لها الكلام دا؟..

بل أن نورسكا لتذهب لتقابل ضرتها أمينة، وتواجه معها المشكلة التى تضمهما معا مواجهة صريحة، بوصف ان كلاً منهما ضحية لهمام، ينبغى أن تقوم الصداقة بينهما وليس العداء:

نورسكا: انا وانت مظلومين. والمظلوم يحب المظلوم اللى زيه. مش يكرهه. اننى اتوهمت انى خدت جوزك منك، من عشرين سنة وقعدتى عشرين سنة تكرهينى. تحبينى دلوقت؟ لا. دا شىء مش فى قدرتك. وانا متوهمة انك خدتى جوزى منى. مع ان الحقيقة انى أنا ما خدتش جوزك. هو اللى خدنى. والحقيقة انك انتى ما خدتيش جوزى، هو اللى خدك. وأنا جاية النهاردة أنصف نفسى وأنصفك.
أمينه: (مذعورة جدا) تنصفينى؟ تنصفينى يعنى ايه؟ تنصفينى ازاى؟
نورسكا: لا. لا. ما تخافيش. أنا مش من الستات الافرنجيات اللى فى بالك منهم دكهما. اللى بيخبوا روفلفر فى عبهم ويضربوا به. لا يا هانم. أنا مش من دول. بس أنا ما أقدرش أسكت على الراجل اللى فى ايديه كرباج وبيضربنى. ولا أقدرش أقول سلم فمك للى بيعض قلبى بسنانه.
أمينه: ولا أنا كمان ياست.
نورسكا: شفتى يا هانم اننا اتفقنا. ولما كنت بقولك من ساعة احنا حبايب مظلومين، ماصدقتنيش وهزيتى اكتافك.
أمينة: لا. بس احنا بنقول كل شىء قسم وبنصبر. حا نعمل ايه؟ قسمتنا كده.

غير ان هذا منطق ترفضه نورسكا - رفضاً باتاً. لأنها لا تفهمه أولا، ولأنه غير مجد بعد هذا.

نورسكا: لساكى متعشمة فيه؟ لسا؟ دا ما ظلمك أول مرة وظن انه حيرتاح معاى. لكنه شاف ان بينى وبينه هوه ما قدرش يخطيها. كنت بينى وبينه مدة عشرين سنة. انتى كنت فى قلبه وكنتى بتمثلى له الراحة اللى على قد عقله. جه يوم وقال. انصف أمينة. مش محبة فى أمينة. لا. دا بس على شان الانصاف دا كان فيه ظلم على انا. وما انتيش خايفة انه يجى يوم ويقولك! أنصف نورسكا. دول عشرين سنة. دول عمر. يقولها ولا شىء.

والى هنا تكون تعرية الباشا قد تمت تماماً. فهو يقف أمامنا الآن بكل أخطائه: مستبد، متعنت، يرى العالم بعينيه هو وعينيه هو وحده.

ولكن، هل هذه هى كل الصورة التى يرسمها انطون يزبك لبطلة الغريب هذا؟ لو أن هذا صحيح، وكانت الصورة سوداء كلها، لما استحق همام باشا منا كل هذا الاهتمام، ولما كان فى نظر أنطون يزبك مستحقا لبطولة مسرحية سماها هو «مأساة عصرية» ونسميها نحن مسرحية

اجتماعية جادة تستعين بفن الميلودراما سعياً وراء مزيد من الأثر فى الناس.

الواقع أن همام له بعض من قضية. انه ليس مخطئا وحده، واذا كان به قدر واضح من التعنت، فان فى نورسكا قدرا مماثلا من التزمت والتعصب لوجهة نظر واحدة.

همام: (يتدفق كالسيل) انتى دخلتى بيتى ومن يوم مادخلتيه شمخت بمناخيرك. وبصيتى لنا من عالى قوى. ما حدش منا عنجبك. ولا انتى عجبتى حد. ما فيش الا المسكين محمد أخوى اللى استحملك. وياريته عجبك الاخر، لكن نسوانا لا انتى استحملتيهم ولا همن استحملوكى أمى! أمى ماتت ولا دخلتيش بيتى. اختى سنية أم ليلى ماتت رحتى عزيتى فيها بر وعتب أختى عيشة جت عندى مرة واحدة ولساها بتمننى فيها لغاية النهار ده. ماخنتنيش لا فى عرضى ولا فى مالى صحيح. لكن عملتى أكثر من كدة. احتقرتينى فى عوايدى. وفى أخلاقى. وحبيتى تقنعينى بالعافية انك انت أحسن منى. غيرتى كل شىء فى البيت دا. حتى العفش يا شيخة ما سلمش منك. فضلت معاى عشرين سنة. والكبر نافخك. ماشركتناش لا ففرح ولا فحزن ولا فراحة. ولا فتعب. دخلتى بيتى غريبة، وفضلتى فيه غريبة لغاية النهاردا. كان كل همك انك تغيرى اخلاقنا وعوايدنا اللى اتربينا عليها. احنا وجدودنا من ميات السنين لغاية النهاردا.
نورسكا: (فى غضب واحتقار) ما كمن جدودك دول بقوا رمم وتراب فى الأرض. وانت لغاية النهاردا بتقول اعمل زيهم. ما حدش عاجبك غيرهم. بص قدامك. ومالك ومال الرمم اللى وراك.
همام: جدودى دول اللى بتقولى عليهم رمم. ياما ضربوا جدودك وفضلوا يجروا وراهم بالسيف لغاية اما خلوهم يعدوا البحر المالح عوم.
نورسكا: وجدودى دول اللى عدوا البحر عوم. أولادهم مارجعوش تانى؟ آه. آه – آه. قعدت عشرين سنة أعلمك الطريقة اللى بها تطردهم تانى. وماقدرتش.

إن نورسكا ثائرة مثالية، تريد الخير للناس، لزوجها قبل كل الناس، ولكنها متزمتة، متطرفة لا تنظر فى البيئة نظرة تحليل، ولا تختار الوسيلة الملائمة لبلوغ الهدف. إنها تذكرنا بكثير من أبطال إبسن وبطلاته. بالزوجة مسز الفنج فى «الأشباح» التى تعتنق المثل الأعلى ولا تحيد عنه وتحاول أن تفرضه على زوج لا هو يفهمه ولا هو قادر على حمله.

كما تذكرنا بالقس براند فى المسرحية التى تحمل ذلك الاسم، الذى يفضل الدمار على الانحراف عن خطه شديد الاستقامة، اختطه لنفسه. وفى نورسكا كذلك بعض السمات التحررية التى تعلق بنورا فى «بيت الدمية». بل ان فكرة المسرحية الرئيسية: فكرة الذنب المقيم – الذنب الذى إرتكب فى الماضى ثم سكن الناس والأشياء من بعد، هى احدى الأفكار الأصلية فى مسرح أبسن: حيث يسميها النورويجى الكبير: الأشباح أو الجن.

وبهذا المعنى تكون نورسكا قد أجرمت. جنت على نفسها وعلى من حولها. تقول لها

أمينة، وهى تؤكد لها ان همام لن يتخلى عنها مرة أخرى، لن يقول: لنعد الى نورسكا ونترك أمينة:

أمينة: ما يقولهاش. كمنه جرب دلوقت وفهم. ان الراحة الحقيقية ماهياش راحة الجسم. دى راحة القلب. وانت لما ادتيه، ادتيه جسمك وشبابك بس. لكن قلبك فضل وياك.
نورسكا: ومين قالك يا هانم انى انا ما ادتلوش قلبى؟

ولابد ان هذا التصريح قد بدا مفاجأة لأمينة، التى لا ترى فى نورسكا وأفعالها شيئا يوحى بأن لها قلباً أصلاً.

أمينة: بقى يمكن قلبك غريب لاخر. وبيتكلم لغة غير لغتنا. قام الباشا مافهموش. حاكم احنا رجالتنا لما بيخشوا بيوتهم يرجعوا لعوايدهم القديمة. وللغتهم اللى بيعرفوها من الفين سنة. والغريب اللى ما يعرفش لغتهم لازم يتعلمها. وان ما تعلمهاش يخرج من بلدنا.

ولكن نورسكا لا تفهم هذا أيضا. لا تفهم الماضى، وسحر الماضى، ولا تطيق العيش مع الأشباح. وهى لهذا لا تدرى بأى ذنب تعاقب ولا تتبين سر شقائها:

نورسكا: دأنا من عشرين سنة ما تعلمتش فى بيته الا البكا.
أمينة: كمنك من عشرين سنة وانتى متنمردة ولا رضتيش تحطيها واطى ابدا.
نورسكا: يعنى انذل؟
أمينة: لا. احنا يا ست لما نقول لرجالتنا يا سيدى ما ننتزلش أبدا. أنا فاتت على أيام يا ست كنت حرة فيها. حرة يعنى ماكانش حد حاكمنى. لازوج. ولا أب ولا أخ. الله لا يرجعها أيام. علمتنى ان الواحدة منا لما ما يكونش لها راجل تعطيه وهو يشيل همها يقوم يجيها يوم تضطر فيه انها تطيع الرجالة كلهم. (تقول.. العبارة الأخيرة كلمة كلمة)
نورسكا: عبس. عبس. انتوا حاتفضلوا كده طول عمركم. انتوا!..

وهكذا تبين لنا هذه المسرحية الإبسنية التركيب والروح عن مأساة فردين كبيرين ظلا سنوات طوالاً يتقاتلان حول مفهومين للحرية، وأسلوبين للحياة، وموقفين من الزمن. رجل مشدود إلى الماضى لا يريد ولا يطيق الابتعاد عنه وأمرأة لا تهوى إلا الحاضر ولا تفهم الماضى ولا تريد أن تفهمه. وحرية يفهمها الرجل ومن ينتمون إلى عالمه على أنها ولاية للرجل على المرأة وحماية للمرأة يبذلها الرجل. وتفهمها المرأة على أنها تكافؤ للمرأة بازاء الرجل، وحق فى الفكر المستقل والذاتية المنفصلة.

ومن هذا التضاد وما ينتج عنه من فرقة تنبع أحداث المسرحية وهى أحداث حزينة فى جوهرها غير أن أنطون يزبك لا يرضى بأن تقف مسرحيته عند حد الحزن، فهو يتوسل بفن

الميلودراما كى يضاعف من أثر الحزن، ويجعله رناناً، زاعقاً، مقطعاً لنياط القلوب، مستدراً لأمر الدموع. وهو فى هذا يلجأ إلى أساليب الميلودراما التقليدية. هناك أولاً شخصية الفتاة اليتيمة البريئة التى تفيض حناناً وحباً وخيراً، ولا تجد من يبادلها هذا كله بمثله، أو من يقدرها أصلاً. وشخصية الشاب البرىء الخير، الضائع بين أبوين لا يكفيهما أنهما مختلفان أشد الاختلاف، فيروحان يقتتلان طوال المسرحية قتالاً وحشياً لا يعرف التسليم. إن ليلى وعثمان هما هاتان الشخصيتان البريئتان فى «الذبائح» وأنطون يزبك يصور موقفهما المؤلم تصويراً مؤثراً فى المشهد التالى وفيه نجد عثمان جالساً فى حالة نوم وذراعاه مطويتان تحت رأسه على سطح مكتب، بينما ليلى تصنع له ربطة عنق:

ليلى: عثمان! الله! ما تصحى بقى. شوفوا يا خواتى دا اللى نايم بهدومه. (تقترب منه وتهزه برفق، وتنشر الكرافتة) عثمان! قوم شوف الكرافتة بتاعتك. اهى قربت تخلص. (تمسك يده وتهزها) عثمان! الله! انت سخن.

عثمان: (يرفع رأسه قليلا وينظر اليها)

ليلى: (فى حزن واستغراب) الله! انت بتعيط؟ بتعيط ليه؟ أخص عليك! هو أنت عيل؟ (تنهضه) قوم قوم من ورا المكتب دا. والنبى ما تعيط ولا تنقهر أبدا. (عثمان ينهض معها) هو انت لسه صغير؟ ليه العمايل دى فى نفسك؟ هو جرى ايه فى الدنيا. حاتعيى نفسك، أديك سخن اهوه.

عثمان: (غضبه يتصاعد شيئاً فشيئا) حايجرى ايه يا ليلى أكثر من اللى جرى، لما أبوى رجع لخالتى أمينة، فهمت ان أيام الهنا راحت، وحا ييجى غيرها، وكان ظنى فى محله. أول شىء عملوه قالوا ليلى ما تقعدش هناك عند نورسكا دى تفسد اخلاقها. ليلى تيجى هنا. وجابوك هنا. قلت ماعلهش. فضلت أنا وأمى. راسى فى راسها. طول النهار تندب حظها وتفش غلها فى. قلت ماعلهش. دى أمك يا واد. مسكينة. وبعدين أبوى فات أمى. وبأى كيفية انتى كنت واقفة وسامعة قلت معلهش دا أبوك يا واد ودى أمك. حاتعمل ايه؟ أفضل معاها على كل حال. لكن أبوى حكم رأيه أنى أفوتها انا الاخر. قلت معهلش. أبقى أروح لها اشوفها، كل مدة ومدة ولكن ابوى حكم رأيه كمان ما أروحلهاش أبدا. قلت معلهش.

ليلى: (مازحة) ما أنت بتنسرق من وراه وبتروح لها. أوعى كده يا أخى بلاش تهويل. ولما بيسألونى عثمان راح فين، بقولهم دا راح المدرسة يشوف ان كانت نتيجة الامتحان ظهرت والا لا.

عثمان: (فى حزن) ما هو لولاكى انتى يا ليلى، ماكانش الواحد يقدر يقعد فى البيت دا ولا دقيقة.

ليلى: (مازحة) نعم؟ ليه؟ ايه اللى خاسس عليك فيه؟ اياك انت عاوز تلعب الاستغماية زى زمان؟ والا نخرج نجرى وراء بعض فى الجنينة؟ حاضر، نجرى، والا نصور فتوغرافيات أنا وأنت. حاضر. نصور. عاوز ايه؟ بس قولى اللى عاوزه ايه؟

عثمان: نلعب؟ ونصور؟ ونجرى فى الجنينة؟ هما يخلونا، دول يمكن بيجى يوم يقولوا لك انت لاخرى ما تقعديش هنا.

ليلى: (فى عجرفة) يقدروا!

عثمان: هو انتى تقدرى عليهم. دول بيتغامزوا علينا.

ليلى: (فى غاية البساطة) ينفلقوا.

عثمان: لا والله يا ليلى أظن ان أيام الهنا اللى راحت ماهياش راجعة تانى أبدا.

ليلى: ايه هو؟ مين اللى قالك ان أيام الهنا راحت. دانت يا دوب عمرك ١٨ سنة. ياما لسه قدامك من أيام هنا. الا أيام الهنا راحت. بقى اكمن أبوك فات أمك خلاص. تقوم انت تيأس اليأس دا كله؟ أمال أنا أقول ايه؟ انا اللى اسمى بنت. وتيتمت من عشر سنين. من الأم والأب ما يأستش يعنى وأهو ربنا دبرنى.

عثمان: وأنا لاخر يتيم من الأب. لكن أبوى طيب. واتيتمت من الأم. لكن أمى طيبة. والله يتمك أحسن من يتمى يا ليلى.

ليلى: بس. بس وحياة أبوك. قال يتمى أحسن من يتمه قال. طيب ادينا احنا الاتنين يتما. ولا حدش يفهم اليتيم الا يتيم زيه.

عثمان: انت لقيتى ناس حبوكى. وحنوا عليكى.

ليلى: (تنظر اليه نظره حلوة) بقى انت مانتش لاقى حد يحبك؟ (تنظر اليه ثانية) ابدا؟

عثمان: انتى وحدك اللى بتقولى يا عثمان فى البيت دا. لكن شوفى التانيين بيعملوا ايه. ان كانت خالتى أمينة، حاسبانى غريب. لا، وتهمانى انى اللى معتبرها غريبة! قالوا لها امبارح اتفضلى اتغدى. قالت: لا. عثمان لما بيشوفنى ما بيكلش. طلعوا لى الأكل فوق. قصدها تقوم أبوى علىّ، وان كان أبويا دا يمكن يفوت يومين والا تلاتة ما يكلمنيش كلمة واحدة.

غير أن تشجيع ليلى وحبها العذب لعثمان لا يجديان نفعاً ولا يقدران على وقف تردى عثمان فى هوة اليأس المطلق. انه ينتحر من بعد، وسط أفراح لنجاحه فى الامتحان، ويسربل البيت كله بالحزن، وتفقد ليلى عقلها حزناً عليه، وتهيم على وجهها فى البيت، شاهداً حياً على ظلم فادح تعرضت له وحبيبها البرىء.

ليلى: (كالمجنونة) آه. آه. آه. اتجوزوا وطلقوا. طلقوا واتجوزوا. وموتونا أنتوا! خدونا برجليكم. ولا تسألوش. آه. آه. آه.

❊❊❊

وفى سبيل مزيد من الأثر الميلودرامى، ينسج أنطون يزبك لمسرحيته خيوط مؤامرة مسلحة يعتزم بعض الضباط القيام بها (ضد من، لا يقول المؤلف) فحين تنكشف، ويتعرض الضابط للمحاكمة يرفع همام وبعض زملائه وثائق الإدانة من دوسية المجلس العسكرى لتنطمس معالم

الجريمة. غير أن نورسكا، حين يموت ابنها، تسرق هذه الأوراق، وتقدمها لقريب لها يعمل صحفيا بالاسكندرية. وهكذا يقع همام وعشرات الضباط من أقاربه تحت تهديد بخطر عظيم.

ولكن أنطون يزبك يطمس بهذا التحول الأخير فى الحوادث بعض معالم الشخصية القوية التى رسمها فى نورسكا ويحيلها من متمردة وثائرة، إلى رمز للشر الخالص. وبهذا الوصف الأخير تأتى هذه المرأة الشريرة، وقد تحولت إلى «النمرة» الافرنجية التقليدية التى تخفى المسدسات فى عبها، والتى سبق أن أنكرت أى صلة بها فى حديثها مع أمينة – تأتى وهمام باشا قد عدل عن انتحار كان قد أزمع عليه، فتفرغ فيه رصاصة مسدسها.

ومؤامرة السلاح هذه تضيف الى شخصية همام بعداً ليس مفهوماً تماما. فعلام يثور همام ثورة مسلحة؟ وضد من؟ إنه موظف كبير فى خدمة الحكومة. قائد برتبة لواء – فهل يثور ضد المحتلين الانجليز؟ أم ضد الحكومة التى يعمل فى خدمتها؟ وبم طالب فى ثورته هذه؟ بدعم الطبقة الوسطى، أم بمساندة الاقطاع؟ لا يجيب أنطون يزبك عن أى من هذه الأسئلة ولا نستطيع نحن أن نقطع فيها برأى. فان همام باشا يبدو لنا مجرد وطنى يحب بلاده وطريقة بلاده فى الحياة. ويفضلها على سائر البلاد وطرق الحياة. غير أنه ينظر إلى بلاده من خلال طبقته – التى ربما تكون الطبقة الاقطاعية، أو الفئة العليا من الطبقة الوسطى. وعلى هذا لا تنتفع شخصية همام بهذه المؤامرة المسلحة ولا تكتسب بها بعداً جديداً، وانما تظل المؤامرة مجرد حيلة ميلودرامية يلجأ اليها أنطون يزبك كى يزيد من كم الاثارة فى مسرحيته.

***

ومسرحية «الذبائح» – بعد هذا – حافلة بأسباب القوة؛ إنها تقتفى فى بنائها وبعض شخصياتها وأفكارها أثر إبسن العظيم، كما أسلفت، وخاصة فى مسرحية «الأشباح» فإن نورسكا تشبه مسز الفنج فى خلقها النارى ومثالياتها التى لا تلين. وعثمان يقرب من أسوالد، ابن مسز الفنج، فى عذوبته، ورقته، واستسلامه للمصير.

وهناك أيضاً – من عناصر مسرح إبسن – المواجهات الكبرى بين الشخصيات، والتى تعتمد على النقاش – أساساً – وسيلة لتطوير الأحداث والشخصيات. وقد مرت بنا نماذج كثيرة منها. وهناك كذلك الاستعانة بسمات فوق الواقعية، يضفيها الكاتب على بعض شخصياته، لتعميق معناها وأثرها.

وعند أنطون يزبك مثل واضح على هذا فى شخصية نورسكا – فهى باسمها غير المألوف – الذى يبدو قادماً من دول شمال أوروبا – وبالرسالة التحررية التى تفرضها على نفسها: سحب همام ومجتمعه وبلده وناسه من الماضى وجرهم إلى الحاضر، تبدو فى سمات احدى جنيات إبسن التى تحمل الوعد والوعيد معاً – كما فى مسرحية: «براند» مثلا.

وهناك أخيراً التوسل بالرمز أو شبهه لتأكيد معنى من المعانى يحرص عليه الكاتب، ولا

يجد بأساً فى أن يدخله على مسرحيته ذات المضمون الواقعى الواضح. ونجد مثلاً على استخدام الرمز على هذا النحو فى هذا الحديث الذى يدور بين ليلى وعثمان فى أوائل الفصل الثالث. تقول ليلى وهى تحاول أن تروح عن عثمان:

ليلى: (مازحة) أطلع اتفسح. أهى الجنينة قدامك.

عثمان: (فى حزن شديد) أنهى جنينه دى اللى حاتفسح فيها؟ (مشيرا اليها) دى المسخوطة اللى قد الكف؟ هى دى جنينة يا ليلى؟ داحنا فى الحلمية. دى أرض الحلمية أصلها كوم سبخ، اللى تزرعيه فيها يتحرق ويموت. بالك؟ نقلتى فيها شجرة ورد. طرحت وردة واحدة ونشفت وماتت. هى دى جنينه! وبص كده للياسمينة دى المرضانة. اللى ماهياش قادرة تشعبط على السور. هى دى جنينه؟ ولما ييجى الليل وتطلعى انتى تنامى. يطبق على قلبى وأخرج برا اتفسح فيها الجنينة دى. وأبص فوق رأسى. ما الاقيش نجوم. حتى نجوم السما مابتنورش فى البيت دا.

فهو بيت أصابته لعنة مميتة، لا يقوم فيه شيء الاريثما يموت، ولا يبقى فيه حب الا ليذوى. الضحك فيه احتشاد للبكا، والأغانى تحضير للأنين.

كبيت آل روزمر فى مسرحية إبسن أيضاً، حيث الأطفال لا يضحكون قط، وانما يبكون وحسب.

ومن فضائل «الذبائح» انها تعفينا تماما من الميلودراما الفرنسية، بأزواجها وزوجاتها الفاشلين وعشاقها الذين يختبئون فى الصيوان أو غرفة النوم، تدق قلبوهم بشدة حذر الفضيحة، وتدق قلوب المتفرجين معها خوفاً – مفروضاً! – على العاشق، كما تقدم فى المسرحيات السابقة.

وقد كان فى مقدور أنطون يزبك أن يخفف من بعض العناصر الميلودرامية الإضافية – فإن مسرحيته فى جوهرها – مؤسية بما فيه الكفاية. ولكن الكاتب كان يسعى وراء الكم الأعظم من الأثر فى جمهوره وهى حاجة عملية كان لها ما يبررها إذ ذاك، وكان يصيبها النجاح الكبير الذى عبر عنه محمد أفندى عبد الحميد «مبتكر نقد الروايات العربية فى جريدة كوكب الشرق الغراء» حيث قال:

«فى مساء الاثنين ١٩ أكتوبر سنة ١٩٢٥، الساعة التاسعة تماما رفع الستار.. وبعد ثلاث ساعات أسدل بين دموع منهمرة متصاعدة وتأوهات مترجعة، ونفوس تكاد تشتعل أسى، وقلوب توشك أن تحترق ألما، ثم فجأة انهمر سيل التصفيق دقائق عدة، وخرج الناس وهم سكوت يمسحون دموعهم حتى حين!».

وبدا لكثير من الناس – آنذاك – أن المأساة العصرية قد ولدت أخيراً، وأن مستقبلها – قياساً على القوة غير العادية للمولود – لابد أن يكون زاهراً. غير أن ما ولد كان ميلودراما

مصرية قوية وناضجة، بها حوار نابض متعدد الطبقات. حوار درامى يحمل المعنى والحركة معاً، ويرقى باللغة المسرحية إلى مستوى اللغة الفنية القادرة. وبها فكر واضح، وموقف اجتماعى محدد تعبر عنه شخصيات مرسومة بعناية تعبيراً يلتقط جوهر الدراما من أخذ وعطاء.

✲✲✲

الفصل السابع

« أولاد الفقراء »
وفقر غير عميق

البطل الميلودرامى فى مسرحية « أولاد الفقراء »، التى أخرجها يوسف وهبى للناس عام ١٩٣٢ به بعض الشبه ببطل إسماعيل عاصم فى «صدق الإخاء». كلاهما يبدأ شخصاً سوياً، به قدر ملحوظ من القدرة على الإقناع، لا يلبث أن يفقدها بعد الفصل الأول. أما نديم، بطل «صدق الإخاء» فإنه يفقد هويته فى دروب الحكاية الخرافية ومغامرات الحواديت. وأما لمعى بطل « أولاد الفقراء »، فإنه يبدأ شابا مجدا، قوى الإرادة، واصل الليل بالنهار كى يحصل على شهادة الليسانس فى الحقوق لينقذ أسرته المجاهدة من شر العوز ومهانة الاعتماد على الأقارب الأغنياء ثم يتحول من بعد إلى مجرم وشريد، وطريد للعدالة ويجعل منه المؤلف دمية يحركها انا شاء وينطقها مدهشات الآراء والأفكار، وينتقل بها من قصور الباشوات فى الفصل الأول إلى منازل نظار العزب فى الفصل الثانى إلى حانات اللهو الفاسد فى وجه البركة فى الفصل الثالث، ثم الى شقة وراء شقة فى أحياء القاهرة فى الفصل الرابع.

وفى خلال هذا التجوال كله، يقف لمعى مدافعاً باستمرار عن الفقراء - من يسميهم هو الفقراء - وأولهم أسرته المكونة من الأب أحمد أفندى عبد السميع، والأم صفية، والبنت. حسنية. وكان الأب أحمد فندى ثرياً فى السابق، ثم أضاع ماله فى القمار والبورصة، وساء حاله، فاضطر إلى أن يعمل وكيلاً لأعمال زوجة أخيه الأوفر حظاً ومالاً، فؤاد بك عبد السميع، وهو شخصية قضائية مرموقة ومالك كبير من ملاك الأرض. أما الأم فقد عملت مديرة بيت عند حرم فؤاد بك، وأصبحت شبه خادمة لزوجة البك، السيدة خديجة، بينما ظلت الابنة حسنية ضائعة محيرة، بين الوضع الذليل الذى تشغله فى بيت عمها، وبين تطلعاتها إلى حياة أفضل

تشعر أنها تستحقها بحكم شبابها وذكائها وما كان لأبيها من جاه يوماً ما. وهو ضياع يستغله الابن الوحيد لفؤاد بك - زكى، التلميذ بمدرسة البوليس فيجتذب إليه قلب الفتاة الغريرة ويروح يلقاها فى السر، ثم ينال منها وطره.

وتنتهى حوادث الفصل الأول من المسرحية، وقد كشفت أسرة أحمد أفندى عبد السميع «عدا الابن لمعى» العار الذى أصاب الابنة والأسرة معاً، كما كشفته أيضاً أسرة فؤاد بك، ومن ثم يكون الحل الوحيد هو قبول عرض الزواج المقدم من مدة من ناظر عزبة فؤاد بك، بأن تتزوج حسنية من ابن الناظر، الشاب الطيب القلب ابراهيم عبد الباقى.

والفصل مكتوب بعناية وقوة، وهو يرسم صورة أخاذة لبيوت الأكابر فى أوائل عشرينات القرن، بما فيها من مظاهر الثراء: الأثاث الفاخر، والاتباع الكثيرين، والخدم والحشم، والخط الصفيق الذى يفصل بين عالمين - عالَم المحظوظين: وكل شيء ممنوح لهم، وعالم التعساء وهم يكتفون من الثراء بالنظر والتحسر.

ويقيم الفصل مضاهاة مؤثرة بين ابن الأغنياء المدلل: الشاب زكى، وهو أنانى سمج، لا يبالى من الدنيا الا بملذات الدوكار، والخروج مع العذارى فى النزهات البعيدة عن أعين الرقباء، وبين زكى الطالب المجد، العصبى، الذى يعيش لحساب غيره، فلا يرى فى نجاحه إلا وسيلة لتحرر أسرته. يدخل زكى على أمه ومعها امرأة عمة، فيجدهما تشرفان على ترتيبات إقامة زار تجد فيه الأم راحة لأعصابها المتوترة، فتنصبه كل عام. وما أن ترى الأم ابنها المدلل، حتى تروح تلحسه بكلامها العذب كما تلحس القطة أولادها:

خديجة: زوزتى. أهلا. كنت فين يا دلوعتى؟
زكى: (متقدماً من ستار الوسط ناظراً داخله) ايه ده كله؟ انتو ناصبين تياترو هنا الليلة والا ايه؟
خديجة: والنبى بلا تريقه يا زقزوقتى.
زكى: وايه البخور المعبق ده؟ أنا متصور لى انى فى حمام التلات. (ضاحكاً بسماجة) ها، ها، دا ايه ده بقى؟ كرسى السلطان؟ امال فين الحاشية؟
خديجة: زوزوه، وحياة النبى أخاصمك. أنا ما أحبش الهزار فى كده، أنا جتتى مش خالصة.
زكى: وعفريت مصرى والا أفرنجى؟ والله بابا ده مدلعك قوى. برضك يا نينة لسة عيله؟
خديجة: يعنى أنا بأعملها دلع، وحياتك يا ابنى جسمى كله بيشكشك. الجمعة اللى فات كانت بايتة عندنا تيزتك ناظلة هانم وجيت أقلع الفستان قدامها، بقى يطقطق زى الملح فى النار.
زكى: لا، بس هوا اسكندرية سمنك شوية يانينة، قامت الخياطة اتفتقت.
خديجة: بتألس على ياواد؟. طيب الحق على اللى اشتريت لك الدوكار.
زكى: حقه يا نينة تستهلى ألف بوسه. دا الجوز السيسى شياكه قوى. النهاردة كنت

متعايق بيهم خالص. أخذت محيى الدين أسعد معاى وطيران على الملاحة. نينا، لما اخد الشهادة تشترى لى اتومبيل؟

أما لمعى فانه يدخل دخولاً جد مختلف، يدخل وهو موزع الانتباه بين اهتمامه بأحبائه، وبوقع الخبر السار عليهم وبين ما ينتظره من واجب انتشالهم من وهدة الذل. يقول الأب أحمد افندى لابنه:

أحمد:.. يا لله يا لمعى. تعالى معاى عشان تبلغ عمك خبر نجاحك وتبوس ايده.
لمعى: (مسرأ إلى أبيه) أمرك يا بابا. اذا كنت حاطير من الفرح الليلة، فدا بس لانه من دلوقت ورايح حا أعرف ازاى اريحك، كفاية بقى شغل وكفاية ذل.
أحمد: لمعى!
لمعى: على الأقل حا أخلصك من عمى، ومراة عمى وأمارتهم.
أحمد: اسكت يا بنى، لحد يسمعك، ما يلقش.
لمعى: كفاية بقى يا بابا تكتم فى قلبك. كفاية الشقا والغطرسة والهوان اللى دقتها من أخوك.
أحمد: مهما يكن دا عمك اللى رباك يا لمعى.
لمعى: ربانى صحيح، لكن ثمن تربيتى عرق جبينك. انت اخوه ابن أمه وأبوه. عمى اللى ما استنكفش يشغلك فى وظيفة وكيل دايرة مراته، علشان فقدت ثروتك لمجرد سوء الحظ، ربانى فى المدارس المجانى، زى الشحاتين، علشان ما يصرفش على مليم.

غير أن هذا التصوير الواقعى ما يلبث أن يضعف أثره اذ نأخذ نتبين حقيقة موقف لمعى من قضية الفقر والفقراء. انه ليس ثائراً على الفقر كقضية عامة، وانما أبرز ما يسوءه أنه هو شخصياً فقير وعمه غنى. ولو تساوى حظه وحظ أسرته بحظ عمه، لما وجد لمعى قضية يتحمس من أجلها. إنه ليس أقل احساساً وإيماناً بالطبقات من عمه الغنى. يقول لمعى وهو يعترض على مشروع تزويج أخته حسنية من إبراهيم ابن ناظر العزبة الشيخ عبد الباقى:

لمعى: إنما يا عمى، من غير اعتراض، ابراهيم عبد الباقى ده فلاح. والنشأة والتربية اللى اتربت أختى حسنية عليها تختلف.
فؤاد: (مقاطعاً بشدة) نشأة ايه؟ هو يعنى اكمنه ابن ناظر زراعة؟ وماله، ما هو برضه متربى فى مدارس زيك.
لمعى: بردون يا عمى: دا مش حاصل على غير الشهادة الابتدائية. يعنى ثقافته محدودة.
فؤاد: انت حاتتنفخ لى بقى على عباد الله، اكمن حضرتك أخذت الليسانس والا ايه؟
لمعى: لا سمح الله يا عمى. مافيش نفخة ولا حاجة. فقط الاعتراض هو اختلاف الطبائع والفرق الشاسع بينهم، والسعادة الزوجية اساسها الاتفاق، حسنية حاتضطر مثلا انها تعيش بين الفلاحين بينما هى مش معتادة على الحياة اللى بالشكل ده. اخشى انها ما

تجدش السعادة متوفرة فى بيت زوج من الوسط ده.

فؤاد: أرجوك انك ما تتفلسفش الفلسفة الغير مجدية دى. هى يعنى السعادة ما جعلتش الا لسكان العواصم يا سيدى الأفندى؟

لمعى: لا، مش ده اللى بارمى اليه يا عمى البيه، تصور سعادتك عدم التوازن الذهنى بين الاثنين، وسعادتك كمان ادرى ببيوت الفلاحين. وعدم مراعاتهم للواجبات الصحية.

فؤاد: هو فيه أحسن وأقوى من صحة فلاحينا اللى عايشين فى الطين، يشربوا مية النيل الحمرا اللى مليانة رمل وميكروبات؟

لمعى: معقول جدا يا عمى. لأن جسم فلاحنا اعتاد على الحياة دى، أو مضطر انه يعيش المعيشة دى. ومع ذلك كلهم يتمنوا أنهم يكونوا أسعد حالا من كده.

فؤاد: بقى على كده لازم كل الناس تهجر أراضيها؟

لمعى: يعنى ياعمى سعادتك كلك نظر. الفلاح أول ما يغتنى، مش يسكن فى مصر والا اسكندرية أو بندر من البنادر؟ لأنه ما بيجدش الراحة ولا النظافة ولا الرفاهية اللى تطمح نفس كل إنسان إليها فى وسط الذباب والمستنقعات اللى تتولد فيها ميكروبات أخطر الحميات.

لمعى: يعنى حضرتك طمعان فى ايه؟ منتظرين مين يخطبها؟ ابن باشا ولا ابن برنس؟

ويرد الأب أحمد والابن لمعى: انهما لا ينتظران لا هذا ولا ذاك، فيبرز لهما فؤاد بك حقيقة وضعهما الاجتماعى المنهار.

فؤاد: الناس مقامات يا سى لمعى. ابراهيم عبد الباقى عنده شىء بسيط. ولكن دا محسوبنا ولنا عليه السلطة التامة. وهو على كل حال أفضل بكثير من حتة أفندى كاتب فى دايرة ولا صبى محامى.

وهنا يصيح لمعى وقد أوذى ايذاءً شديداً فى غروره الطبقى:

لمعى: مش للدرجة دى يا عمى. احنا ما وصلناش لحد كدة.

ويخرج فؤاد بك بعد انذار نهائى منه للأب والابن بضرورة انفاذ مشيئته واتمام الصفقة، فينفجر لمعى غاضباً، ويصرخ بحقيقة ما يؤلمه فى الأمر كله:

لمعى: (يغضب) سامع يابويا. وساكت وقابل بكده ليه؟ الله يلعن الفلوس اللى تخلى الأخ يتغطرس على أخوه، ويعامله معاملة السيد للمسود.... يا ريتك ما علمتنى يا بويا، مادام العلم بيزيل الغشاوة من على العينين.. أهو كنت طلعت زى إبراهيم عبد الباقى اللى عايزين يرموا له حسنية زى الفريسة فى أحضان وحش. الجوهرة بين مخالب كلب، ميعرفش قيمتها – قال منتظرين ابن باشا والا برنس. العفو. لو كان كل أولاد الباشوات والذوات زى ابنك الخسران، كان أحسن أدور لها على عربجى ولا خدام...

وإذن، فكل ما يسوء لمعى ويحرك ثورته هو ان نصيبه من الغنيمة الاجتماعية ليس على هواه، ولذا فهو يتطلع ويحتج ويسب الفقر، ولا يخفى رأيه فيمن هم دونه فى السلم الاجتماعى.

من أجل أن تظل قضية الفقراء وأولاد الفقراء فى هذا الاطار السطحى والضيق معا، يمضى الكاتب قدما فيركب الحدث المثير فوق الحدث المثير. فهذه هى الزهرة الرقيقة حسنية تحاول أن تذكر الوغد زكى بوعوده لها، عساه يلين قلبه فيوافق على خطبتها.. غير أن الولد النذل يصم أذنيه عن ندائها، فقد نال منها ما أراد من جهة، ولاحت له فى الأفق صفقة كبيرة، كثيرة السمن والعسل، من جهة أخرى. إن أمه تمنيه بالزواج من الجميلة رئيفة خورشد، ذات الأعوام الثمانية عشرة والفدادين الألف، اليتيمة من الأب والأم معاً. ومن ثم يمضى زكى صوب الصيد الجديد، ويغشى على حسنية وسط دقات حفلة الزار، ويعلن الطبيب للعائلتين أن الزهرة الرقيقة حامل فى الأشهر الأولى. وعبثا يحتج لمعى. وهباء ما يقول فى تحميس أبيه وحمله على رفض الزيجة. فان الأب المذهول يردد دا... الحل الوحيد...!

ومن هذه النقطة فصاعداً حتى نهاية المسرحية، يفارق الكاتب الاسلوب الواقعى فى تصوير الأحداث ويلجأ الى الإثارة المركبة، التى تستهدف أعصاب النظارة واحساساتهم القريبة والتى تتوسل فى سبيل تحقيق هذا الهدف بكل وسيلة مهما بدت نابية عن الواقع. ففى الفصل الثانى نرى حسنية فى موقعها الجديد بيت زوجها إبراهيم عبد الباقى. وإبراهيم مكروب حقاً، فان الشك يملأ قلبه فى صحة أبوته لبنت وضعتها زوجته قبل أسبوع – وضعتها فى الشهر السادس. وهو يصرح لأبيه بأنه – من فرط همه – أوشك مرة على الانتحار لولا أنه ذكر أباه، ومرة سابقة هم بأن يقتل زوجته وابنتها معاً. فأثر فيه منظر الأم وهى محتضنة ابنتها فى حنان فعدل عن الجريمة. ويكفكف الشيخ عبد الباقى دموع ابنه ويدفع بأن أى اجراء يتخذه الابن مثل تطليق زوجته، أو هرب أسرة عبد الباقى كلها من البلد، سوف يدفع الباشا الى الانتقام، وسوف يجر الفقر على الأبرياء، ويحمل زوج أخت ابراهيم على تطليقها، بعد أن فقدت السند الذى تجده فى الباشا. وينهى عبد الباقى كلامه قائلا:

عبد الباقى: المعايش ياما بتذل نفوس كتير زينا فى البلد يا بنى، ويمكن مقامهم أعلى منا. ياما الهدمة بتخبى تحتها. لكن الفلاح عرضه بالدنيا. اذا اتوكدت من أن ظنك فى محله، حعرف اخد بتارك.

وفجأة يطبق زكى على المنظر. كان فى رحلة صيد مع أصدقائه ثم جاء يزور المرأة التى يريد أن يجعلها عشيقة: حسنية. وترفض حسنيه العرض فى ألم واحتقار:

حسنية: سافل، خبيث، منحط، بتتخذ من ضعف امرأة سلاح لمحاربتها. انا حياتى انتهت. والغلطة اللى ارتكبتها انى ما اعترفتش لاخويا لمعى بكل شىء ليلتها. انا واثقة انه يا اما كان أجبرك بالقوة انك تدارى عارى أو كان قتلك.. امشى اطلع بره. استنى تحت. بأى جرأة تتهجم على.

لمعى: جرأة المتعود يا هانم، وتأكدى انك حتفضلى خاضعة لسلطتى للأبد. أنا قابض عليك بيد من حديد. وما تظنيش انك تقدرى تهويشينى. كنت متعتى ودائما حاتكون متعتى، وقت ما أشاء وأريد. عشان كده أنصحك بالاستسلام (مقترباً منها). والخضوع لى (محتضناً اياها) انت لى. ملكى. ما تقاوميش. من العبث – مهما دافعتى برضك بتحبينى. المرأة ماتنساش أول راجل.

حسنية: سيبنى. ابعد عنى. (يحاول تقبيلها وينجح فعلاً) وهنا يدخل لمعى فجأة لتقوم مواجهة حادة بين الثلاثة:

لمعى: .. للدرجة دى تصل بكم السفالة؟ للدرجة دى؟ وانت يا كلب تتعدى على عرض زوج فى وسط بيته، ومانتش حاسب حساب انه من الجائز ان شخص يطلع عليكم فى موقفكم ده؟

حسنية: (باكية) لمعى، انا فى عرضك. سامحنى.

لمعى: اسامحك؟ حسابى معك بعدين. لكن انت يا أحط مخلوقات الله. ما تتعففش انك تستغل صلة الدم فى انك تغرى بنت عمك. أخو أبوك – اللى كان يجب تكون أول من يغار على شرفه. هل يوجد فى العالم نفس أدنأ منك؟ مابتردش ليه؟ أي مبرر لبشاعة موقفك؟ وتدخل الأم – أم لمعى – لتصبح المواجهة رباعية).

لمعى: تعالى هنا. تعالى شوفى بنتك فى أحضان ابن عمها. (صرخة من أم لمعى. يقترب منها لمعى ويسحبها الى وسط المسرح بقسوة ناسيا انها أمه).
أنت كمان كنت عارفة. كنت مطلعة على الأمور الحقيرة الوسخة اللى جارية فى بيتك؟ أتكلمى غير معقول ان شىء زى كده يحصل وأنت تفضلى جاهلاه.

أم لمعى: ... وأنا أعمل ايه. أنا ولية ضعيفة فقيرة.

لمعى: وايه دخل الفقر فى كده؟

أم لمعى: خفت لا الباشا يزعل، يقوم يرمينا بره البيت. وانت عارف أبوك عايش من مرتبه اللى بيديه له أخوه. وأنا فى البيت مقامى أقل من خدامه.

لمعى: وهل الفقر معناه التفريط فى العرض؟

أم لمعى: الأول كنت فى المدارس. وكان كل همنا تربيتك.

لمعى: يعنى ربتونى بثمن عفاف أختى. (ويدخل أحمد أفندى، فتتلفه العاصمة الهوجاء:)

لمعى: (صارخاً بجنون) أبويا. أبويا. تعالى أتفرج على المهزلة. حسنية بنتك دنست شرفها من ابن عمها قبل ما تتجوز. (أحمد أفندى يتسمر) وكلهم كانوا عارفين وساكتين وراضيين بكده.

أحمد: اسكت. ما تفضحناش.

لمعى: (صارخاً) انت كمان كنت عارف بكده؟

أحمد: (بعد صعوبة) أيوه يا ابنى. كنت عارف بكده.

لمعى: ومش خجلان تعترف؟ عرفت بكده ورضيت انك تزفها على شخص يجهل

ماضيها؟

أحمد: أعمل ايه يا ابنى؟ عمك شاء كده، ماحدش منا يقدر يقف قدامه.

لمعى: ليه ما دافعتش عن شرف بنتك؟

أحمد: انا مديون لعمك بألفين جنيه. وواخد على اقرار انهم أمانة عندى. خفت يجرجرونى ويبهدلونى فى السجون يا لمعى.

لمعى: انت كمان بعتها بفلوس؟ كلكم بيعتوا شرفكم على هيكل المادة؟ (ويدخل كل من الشيخ وابراهيم عبد الباقى وابنه إبراهيم، ليلقى لمعى فى وجه الأخير بالقنبلة الميلودرامية المألوفة فى أمثال هذه المواقف:)

لمعى: يا إبراهيم عبد الباقى: طلق مراتك. أرمى عليها اليمين. دى كانت لغيرك قبل منك. أكلت من إناء نجس. بنتك بنت زنا.

ويدخل الباشا أخيراً، فتتصل المواجهة الجماعية إلى أعلى قممها:

لمعى: يا فؤاد باشا عبد السميع: انا اتهمك بالخسة والدناة، وأرميك بالكذب والجبن.

الباشا: انت مين يا كلب اللى تتجرأ تكلمنى باللهجة دى؟

لمعى: أنا لمعى عبد السميع، ابن أخوك التعس اللى سخرت من بؤسه وأنكرت صلة الدم اللى تربط أخين شقيقين ببعض.

الباشا: ما بقاش الا أنت اللى حتدلنى على الواجب.

لمعى: وليه لأ، هل يجب أنى أكون غنى حتى أعرف الواجب؟

الباشا: حقيقة انك لئيم. طول السنين اختفت عنى وضاعة نفسك وقلة أدبك، وظنيت انه أثمرت فيك التربية والتعليم. حقيقة: «اتق شر من أحسنت اليه».

لمعى: تقصد التعليم المجانى اللى نلته مكافأة على اجتهادى، وسهرى الليالى عشان أطلع أول فرقتى؟ تقصد هدوم ابنك القديمة اللى كنتم تستروا بها جسمى، ياما عايزانى بها أمام زملائى فى المدرسة، فكانوا يضحكوا على، وأضطر انى أنزوى فى مرحاض من المراحيض امسح دموع الفاقة والعوز.

الباشا: اللى زيك ماكانش يستحق أى عطف.

لمعى: عطف؟ أى عطف. عطف العنيد على عروسته الخشبية. اذا كنت عامل لابنكم كخيا.. أشيل له الكتب وأمشى وراه.

الباشا: لابد انك فخور بوقاحة ابنك ياسى أحمد. لكن دا مش ذنبه. المعون القذر له رواسب.

وهنا ينفجر – أخيرا! – ذلك الرجل المسحوق الذى ظننا انه قد فقد حميته – ينفجر بهذه الكلمات الضخمة فى وجه أخيه الباشا:

أحمد: (منفجراً) اخرس يا أحط جيفه. ما تعبش فى زوجتى يا كلب. بقى لى خمسة وعشرين سنة، أبكم وأخرس. عاملتنى معاملة العدو للأسير، وأمتهنتنى، وقضيت على

كرامتى. أما دلوقت ورجلى والقبر، خلاص واجبى وأيته، ورضيت بفضلات طعامكم عشان أغدى به ابنى.. أنا دلوقت اللى أتكلم.. أنا وكيل الدائرة، اللى دفاترها تحت أيدى تثبت تلاعبك واختلاساتك فى مال الوقف والقصر.

ثم نصل إلى أعلى قمم المشهد، حين يهرع إبراهيم إلى بندقية ويصيح فى وجه زكى:

– الفقير عمره عليه هين.. والله لمفرغ الظروف ده فيك.

ويسحب لمعى منه البندقية ويصرخ بدوره:

– وأنت ذنبك ايه تتمرمط فى السجن؟ سيبه لى أنا. دى أختى أنا. أوعى. بدى أشوفه تحت رجلى رمة نتنة.

***

كان يمكن أن تنتهى: «أولاد الفقراء» عند هذا الستار القوى، وتكون مثيرة بما فيه الكفاية! غير أن الكاتب لا يكتفى بالكفاية، إنه يريد – فوق هذا – أن يحقق لمسرحيته أمرين هامين: الأول أن تكون فرجة مسرحية تتراوح بين الطرافة، كما فى مشاهد حفلة الزار، فى الفصل الأول، وبين إرضاء فضول المتفرج، باطلاعه على شخصيات من العالم السفلى للمجتمع، كما يحدث فى الفصل الثالث، حيث يأخذنا المؤلف إلى مملكة تاجر الرقيق الأبيض المعروف: إبراهيم الغربى. والأمر الثانى أن يعتصر من متفرجه آخر دمعة، ويبتر آخر رد فعل عصبى، بحيث يخرج الكل وقد جفت دموعهم تماما، وأصبحت أعصابهم خرقة بالية.

لهذا نجد فى الفصل الثالث، فى مملكة الغربى – كثيراً من المدهشات. هذه حسنية قد أصبحت بائعة هوى، ترقص وتجالس السكارى، ليس هذا وحسب، بل قد كبرت ابنتها وأصبحت الآن فى الخامسة عشرة من عمرها، وهى الأخرى بائعة هوى اسمها بمبة وفوق هذا وذاك فهى مصابة بداء الزهرى الوبيل!

وإلى مملكة الغربى يأتى لمعى، وقد خرج من السجن الآن، وأصبح طريداً هائماً على وجهه فى الشوارع. يأتى بحثاً عن أخته وابنتها. ويأتى أيضاً إبراهيم عبد الباقى زوج حسنية، وقد هزه الشوق الى المرأة التى كانت زوجته يوماً ما. بل يأتى كذلك – يا للعجب! – شخصان آخران هما الشاب رؤوف الذى وقع فى حب بمبه، وأزمع أن يتزوجها، وأبوه مأمور الناحية، وسرعان ما نتبين أنه زكى، وكان قد جرح فقط ولم يمت. فكأن الصبى رؤوف قد وقع فى حب أخته!

وفى المشهد الأخير فى المسرحية تقع المواجهة النهائية بين الشخصيات الرئيسية – باستثناء أحمد وزوجته اللذين ماتا من فرط الهم، ودفنا فى مدافن الصدقة. وفى هذا المشهد يلقى المؤلف آخر ما لديه من قنابل التعذيب: يدخل على زكى، وأبيه الباشا، المسكينة بمبة، التى

أكل الزهرى لحمها ولحس نور عينيها، وجعلها عاجزة عن الحركة الا زحفاً على الركبتين. المنظر البشع ينهار كل من زكى وفؤاد باشا، ويعلنان توبة غير معقولة:

زكى: أنا برىء. كنت خاضع لسلطة أبوى. منك لله يا بويا أنت اللى دفعتنى لكده. بنتى. بنتى.

الباشا: (باكياً) صحيح أنا أعترف بجرمى المريع. أنا المذنب الحقير.. اغفرى لى ذنبى يا بنتى.. حسنية أنا فى عرضك.

غير أن هذه توبة غير معقولة كما أسلفت. وهى أيضا غير مجدية، فقد فات أوانها. وتنتهى المسرحية وقد كتم لمعى أنفاس بمبة بوسادة، بناء على إلحاحها، ورحمة بها، انقاذاً من عذاب لا نهاية له إلا الموت. وتموت البنيه، ويدق الباب، فيسرع لمعى الى ارتداء روب القضاء، ويقبض على كتلة من الخشب يدق بها ثلاث دقات وهو يصيح: «محكمة!».

لقد فقد المسكين عقله!

***

من السهل أن نشير إلى عيوب كثيرة فى هذه المسرحية أو لها أنها تعرض مشكلة اجتماعية هامة فى اطار ضيق وغير مؤد، مما يهون من شأن المشكلة، ويبرزها فى ضوء غير الضوء الذى تستحقه. غير أن هذا عيب مفهوم لو تذكرنا تاريخ المسرحية (١٩٣٢) ووجهة نظر المؤلف.

إن الحل الصحيح لمشكلة الفقر هو الكفاح السياسى والاقتصادى فى سبيل الغانه، الغانه بالنسبة لكل الناس، وليس بالنسبة لأعضاء الطبقة المتوسطة وحدهم. ومثل هذا الحل يقتضى ثورة شاملة هى بالطبع آخر ما كان يمكن أن يفكر فيه المؤلف آنذاك. ومع هذا، فمن الواجب أن نذكر للمسرحية فضلها وشجاعتها فى عرض المشكلة أصلاً.. فهى قد بلغت فى هذا العرض حدود ما كان العصر يطيق دون أن يتعرض العمل للمصادرة.

بل لقد تعرضت المسرحية بالفعل للمنع من قبل وزارة الداخلية ثم عادت «إدارة عموم الأمن العام» فأجازت عرضها بعد تعديلات كثيرة اقترحتها فرقة رمسيس، وكان أهم العبارات المحذوفة عبارات تحاول أن ترفع مستوى مشاكل الأفراد إلى المستوى العام. تربط بين فقر أناس بعينهم وبين النظام الاجتماعى الذى ينتج هذا الفقر. يقول لمعى فى احدى العبارات المحذوفة، موجها الخطاب لإبراهيم:

– لعنة الله على الفقر ما أتعس المحتاج ما أبأس الفقير. اذا سقط بين مخالب الغنى، القاسى، الشرير. ويقولوا الشرف أغلى من المال. دا المال فى الدنيا أتابيه كل شىء. هو الاعتبار هو المركز، هو الحسب، هو النسب، وأخيرا هو الشرف، عشان كده بيعبدوه ويقدسوه.

ويقول متهكما من الباشا:

– أدى سيدنا اللى اشترانا كلنا . آدى المالك لشعورنا والمتصرف فى حياتنا ، اللى فى أيده أذلالنا وسعدنا. أهلا برب المال، اللى تكرم وتنازل انه يناسب أولاد الفقرا.

بل يمضى لمعى فى سخريته إلى حد تأكيد أن الباشا المجرم المفضوح إنما هو شخص محترم، ينظر اليه المجتمع على أنه رسول الله فى الناس، والنائب عن جلالة الملك. وحين تبلغ المواجهة ذروتها بدخول كل الشخصيات الرئيسية على النحو الذى تقدم يرد لمعى على قول الباشا: «أنا هنا فى بيتى وأملاكى» بقوله:

– انت هنا أمام محكمة من الفقراء عايزة تقتص من اللص اللى سطا على عفاف بنتهم.

وفيما بعد يصرح لمعى، وهو بسبيل الاعتذار عن مسلك أخته التى تحولت الى بائعة هوى:

– نظام المجتمع خطأ، كثيرين يحاولوا اتباع الطريق المستقيم، لكن الوسائل أمامهم معدومة. وقد حذفت الرقابة عبارة «نظام المجتمع خطأ» وأجازت الباقى.

فالواقع أن المسرحية لم تقصر فى عرض مشكلة الفقر والفقراء عرضاً بارزاً، ومثيراً، وإنما عيب العرض أن المسرحية تحدثت من خلاله عن فقر غير عميق – إذا صح التعبير. الفقراء فيها هم أفراد الطبقة المتوسطة المتطلعة إلى الأغنياء: لمعى وأسرته، وأفراد من صغار العاملين فى خدمة كبار الملاك.

وليس هؤلاء هم الفقراء الحقيقيين، إنما الذين كان الفقر يطحنهم بالفعل هم جموع المعدمين فى الريف والحضر معاً. وهؤلاء لا تدخلهم المسرحية فى الاعتبار. ومن أجل لا تبرز هذه الحقيقة، وفى سبيل أن تبلغ المسرحية هدفها من علاج قضية الفقر والفقراء علاجاً لا يبلغ حد الخطر، يتوسل المؤلف بكل الوسائل الدرامية الحراقة ليؤثر فى جهوده دون أن يدفعه الى الثورة.

إن هذه هى الصيغة المقابلة للصيغة التى ابتكرها الريحانى فى حقل الكوميديا، فهو الآخر قد نقد الأغنياء وأعلى شأن الفقراء، ولكنه حرص، بالمفاجآت الخرافية، وخبطات الحظ على أن يحصر مشكلة الفقراء والأغنياء فى مستوى الأفراد وحدهم. وحين حاول الخروج عن هذه الصيغة فى مسرحية: «الجنيه المصرى» تعرض هو الآخر للمصادرة بادىء ذى بدء.

✲✲✲

يبقى أن نقول إن الميلودراما الاجتماعية قد كسبت شيئاً بذاته من أولاد الفقراء، وهو التعرض المباشر لقضايا المجتمع على النحو المتقدم وفى الحدود التى فصلتها آنفا. ولولا أن المؤلف أراد أن يرضى كل الناس، وأن يقدم الفرجة والميلودراما، والدرس الاجتماعى ويرضى الفقراء ولا يغضب الأغنياء غضباً ذا بال، لكان لأولاد الفقراء شأن آخر.

الفصل الثامن

«شقة للايجار» والثورة الشاملة

يشعر عزت فى مسرحية: «شقة للإيجار»، التى كتبها فتحى رضوان عام ١٩٥٩، بشعور غريب على مجموعة الأبطال الذين نظرنا فيهم حتى الآن. يشعر أنه لا يصلح لدور البطولة الذى اختارته له الأحداث. يحس بالثورة، وضرورة الثورة، ولكنه يحس كذلك بأنه عاجز عن أن يكون قائدا لهذه الثورة. وهو لهذا فى مركز حرج حقا.

يقول لمحاميه حين يلقاه فى الحبس «لم يعد ممكناً أن أعود إلى سابق حياتى: خمر ونسوان وكابريهات وجرسونيرات. وليس ممكناً أن أكون فيلسوفاً ومصلحاً. أنا ممثل هزلى فى المجتمع، أعتاد الناس أن يضحكوا على مستحيل أن أمثل دوراً جدياً».

ويقول للفتاة اعتدال، بائعة الهوى، التى قضى معها ليلة القبض عليه، وقد جاءت هى الأخرى تزوره: «كلامك معى نور حياتى.. كنت نصف سكران عندما بدأت تتكلمى. كلمتين تلاته قلبونى.. غيرونى كنت باسكر لأنسى الكلام اللى قلتيه. ولولا أن البوليس جاء لعدت الى أصلى. كان لا بد أن أنساك وأن أعود إلى أصلى. إلى الحياة التى عرفتها. كنت أكرهها، أكرهها، أحيانا، ولكن لم يكن هناك حياة أخرى يمكن أن أعيشها. أنا لم أعمل فى حياتى عملاً، لم يستفد منى أحد».

والمصيبة فى هذا كله. أن عزت، وقد ذاق حلاوة الوعى بحقيقة ما حوله، وأدرك كم هى عظيمة تلك الثورة التى دعت اليها المنشورات التى ضبطت فى شقته – يحس فى أعماقه أن الحلاوة لابد ذاهبة. لأنه ليس كفؤاً لها. لقد سرق – لأيام معدودة – دوراً شريفاً وعظيماً هو دور

الثائر وكاتب المنشورات، ولكنهم سيفرجون عنه حتماً، بعد أن يتبينوا حقيقته. وسيخرج ليبحث عن شقة جديدة للايجار، يتخذها وكرات للملذات.

وحين تقول له اعتدال ان هذا غير ممكن يرد قائلا: ما هو الممكن؟ أن أبقى ثائراً؟ أن أؤلف منشورات؟ أنا أجهل كيف يكتب الناس كلمتين لهما معنى. فأنا محكوم على أن أعيش فى الفراغ.. أنا برىء لسوء حظى من المؤامرات برىء من الأفكار.. برىء من كل عمل صغير نافع.

وكان عزت قد رسم لاعتدال صورة الحياة التى عاشها قبل أن يصطدم بها، وبالمنشورات:

- .. فى ليلة واحدة كنت أبعثر ثلثمائة جنيه. لم يكن هذا ذنبى. فقد وجدت المال والفراغ والشباب. وجدت الجميع تحت أمرى. كنت مدللا من والدى حتى مات. ومن أمى حتى ماتت، ثم من زوجتى وأولادى وأصدقائى. أنا رجل فى الظاهر. طفل فى الحقيقة.

وتسأله الفتاة: وزوجتك وأولادك، وبيتك؟

فيقول فى مرارة: هذه الأشياء فى حياة مثلى زينة. فكما ان لى سيارة وعزبة وجارسونيرة، لابد أن يكون لى أولاد.. ذكور وإناث.. ولكن أراهم وكأنى أتفرج على أشياء فى فترينة.

❊❊❊

يذهب عزت إلى شقة استأجرها فى آخر الفصل الأول لتكون عش غرام، ويقضى مع اعتدال ليلة تبدأ حمراء وتنتهى نهاية مثيرة. تحكى له البنت قصة مزوقة عن حياتها، وكيف أنها تمتهن بيع الهوى لتربى أخوة لها فى الجامعة لا يعرفون من أمرها شيئاً. وتؤثر القصة فى عزت فيسكر حتى يفقد الوعى، فحين يفيق، يكون وعى آخر، قوى وصارم ولا يرحم قد أخذ بخناقه: إنه مجرم، وذئب اجتماعى، ينهش لحم فتاة مسكينة فى مثل سن ابنته. ويحاول أن يخفف من وخز ضميره، فيعرض على البنت عشرين جنيها. ويحس نحوها بشعور فريد: لقد أصبحت فى نظره ابنة له، فهو يقبلها كما يقبل الوالد ابنته. ولكن اعتدال ترفض ماله وعواطفه معاً، فى احتقار. وترى فيها مجرد رغبة فى هضم لقمة جسدية دسمة، أكلها فى ليلته الماضية، كى يعود لمثلها فى ليالى قادمة.وتكشف له عن أن قصتها مزوقة ومخترعة، من أجل تزجيه البضاعة، وتعترف بأنها سرقت منه - وهو سكران - جنيهات عشرة. غير أن عزت لا يأبه بهذا كله. لقد حفرت الفتاة فى نفسه مجرى عميقاً، وفتحت عينيه على حقيقته.

وحين يكبس البوليس الشقة، وتهرب الفتاة، ويسمع عزت صوت ضابط البوليس الشاب وهو يقرأ واحداً من المنشورات السياسية التى ضبطت فى المكان، يفتح أذنيه وعينيه وقلبه جميعاً لصوت عذب يطرح لسماعة طرباً واضحاً صوت يقول: «ان أنصاف الحلول لا تنفع. لا يجدى الترميم فى بناء تداعى وتهيأ للانهيار، لا يثمر الترقيع فى ثوب تمزق وبلى، واستحق أن

يكون فى عداد الخرق التى أهلكها الزمان. «لابد من عمل أصيل، يتناول البناء من أساسه، لابد من ثورة. نعم ثورة. اسمعوا جيداً أيها المواطنون. كل شىء تهيأ لهذه الثورة. وكل شخص يستعد لها. والأمة بأسرها تنتظرها فالثورة هى العلاج. والثورة هى الأمل. والثورة هى الطريق».

هنا لك يلتحم الوعى الاجتماعى بالوعى السياسى فى نفس عزت، وتبرز مشكلة لا حل لها عنده: الثورة ضرورة، وهو ليس ثورياً. فماذا يفعل؟

يرأس جمعية خيرية كبرى، يحاول بها أن يصلح ما استطاع، ولكنه لا يلبث أن يتبين عقم المحاولة. بل يحس كذلك بأنه يشارك فى جريمة كبرى، عن طريق نشاطه الخيرى هذا، فهو فى الواقع لص بين لصوص، كلهم يستغل الخير التماساً لنفع شخصى.

قال له المنشور من قبل: «إن أنصاف الحلول لا تنفع» وها هو ذا قد تورط فى حل من هذه الحلول التوفيقية. والنتيجة؟ هباء. بل أسوأ من هباء. مشاركة فى محاولة فاشلة لدعم البناء المنهار. ولا يبقى أمام عزت الا أن يتوه فى غمار الرومانسية والسنتمنتالية. أن يبحث عن براءته السابقة، قبل أن تلطشه أمواج الثورة، وقبل أن يدرك البعد الحقيقى لأفعاله: «كنا فى الماضى مجموعة من الحيوانات، تعمل بوحى الغريزة، ما نريده نطلبه، وما نستطيعه نعمله. نتهارش كما تتهارش الكلاب. فاذا شبعنا وارتوت نفوسنا، عدنا أصدقاء.. لم يكن بيننا واحد يفكر فى الشهرة، أو يدفع صاحبه ليخطف منه شيئاً. حتى لو تنافسنا على امرأة جميلة، كنا نحس أنها تضحك علينا جميعاً.. فنعود كما كنا أصدقاء. «أريد أن أتحرر. أن أرتد صبياً فى ثوب الصبيان». وإلى أن يحدث هذا، يتجرع عزت سم العمل. يرهق نفسه به حتى ينسى أنه يدور فى دوامة، وأن أى صعود أو مضى إلى الأمام لا يعنى رقياً أو تقدماً.

وينهى عزت المسرحية وهو يردد - كالمنوم - عبارة قالتها اعتدال، يرددها ويود لو كان فى إمكانه أن يصدقها: «سيعيش كل منا متحرراً من نفسه. متحرراً من الماضى باحثاً عن أمل جديد».

❊❊❊

كما رأينا هذا بطل من نوع جديد. إنسان مرهف الحس شديد النقاء، ما أن يصطدم بالحقيقة حتى يبهره نورها، فلا يعود يقر له قرار. انه ينخلع انخلاعاً من طبقته الوسطى، ويفقد انتماءه لها، ويرفض أن يعيش على الخطوط القديمة. وهو فى الوقت ذاته عاجز عن أن يتبع النور الجديد. وهذه نهاية غير مؤدية لأنها لا تحسم شيئاً، غير أنها أفضل بكثير من النهاية التى وضعها فتحى رضوان للمسرحية لدى تمثيلها، حين جعل عزت ينتفض الى الحركة الايجابية إثر رصاصة طائشة تصيبه من مسدس حاول به ممدوح - حبيب اعتدال - أن ينتحر.

هنا لك يقرر عزت أن يندفع إلى العمل، ويصدر صحيفة ثورية، تكون منبراً لكل من لا

يقنعون بأنصاف الحلول، ويسعون إلى ثورة شاملة. إن هذه النهاية تهدم شخصية عزت من أساسها، وتفقده مبرر وجوده كشخصية. ذلك أن القيمة الحقيقية لعزت هى فى هذا الاخلاص الشديد لكل ما يراه أو يحس به. وهو قد أحس بوضوح بعقم الحلول الجزئية.

وأدرك بقوة أنه لم يعد منتمياً لطبقته، وأنه فى الوقت ذاته عاجز عن العمل خارج هذه الطبقة. عاجز عن التصدى للعمل الثورى. ومن ثم تأتى حيرته وضياعه، وهما ركيزتان أساسيتان فى بناء شخصيته، لا تقدر رصاصة طائشة وتطور مفاجىء على تحويله عنهما.

لكل هذا، أفضل أن أناقش عزت داخل اطاره الأصلى: بطلاً حائراً، معذباً بين عالم قد تهدم وعالم آخر لم يبدأ فيه البناء. إن هذه الحيرة هى التى تحببنا فى البطل، لأنها شاهد على طيبته الأصيلة، كما انها حقيقة تاريخية كبرى. فليست الطبقة الوسطى هى التى تستطيع أن تقود ثورة شاملة، وهى التى تعثرت قبضتها - أكثر من مرة - على ثورات سابقة. ومن ثم فإن أفراد هذه الطبقة إن كان بهم إخلاص كإخلاص عزت، يشعرون - لا مفر - بالحيرة، والعجز، ثم ينتهون إلى متاهات الرومانسية، والتعلق بأمل غامض فى التحرر من الماضى والنظر الى المستقبل. ومن ثم أيضاً، لا نستغرب أن تتحدث المسرحية عن أفراد الطبقة الوسطى بفئاتها المختلفة، ثم يسقط من الحديث أمثال ممدوح من الثوار الذين انخلعوا انخلاعاً حقيقياً، وراحوا يشتغلون بالعمل الثورى الفعال، مثل التهييج السياسى، وكتابة المنشورات وتوزيعها على الناس.

ذلك موقف يعكس عجز الطبقة الوسطى عن الإيمان الحقيقى بالعمل الثورى وجدواه. ولهذا يختفى ممدوح الثائر ويظهر بدلاً منه سامى، الصحفى الشاب، الذى يحرر الصفحة الاقتصادية فى مجلته، بعيداً عن الضوضاء، والذى يجعل كل أمله فى الحياة أن ترضى عنه اعتدال وتسمح له بأن يتزوجها.

✲✲✲

وقد كان بوسع فتحى رضوان أن يجعل مسرحيته هذه أكثر فاعلية مما هى الآن لو كان أحسن تضفير موضوعيها الرئيسيين فى كل واحد متسق: موضوع العلاقة الإنسانية الاجتماعية التى تربط عزت باعتدال وموضوع العلاقة السياسية التى تربط عزت بالمجتمع.

إن الموضوعين وجهان لشىء واحد، هو الثورة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، الثورة الشاملة التى يدعو اليها المنشور. غير أن الكاتب يعالج الموضوعين فى خطين متوازيين لا يلتقيان.

الحدث السياسى الكبير الذى يؤدى بعزت إلى الحبس ويعرض حريته للخطر تنظر إليه اعتدال من بعيد. تنظر اليه نظرة عاطفية صرف. فهذا الحدث يدعوها إلى أن تكن لعزت عاطفة مختلطة بين حب المرأة للرجل وحب البنت لأبيها. ولكنه لا يحفزها إلى التفكير فى جوهر القضية

التى بسببها جاءت تزور عزت فى الحبس. وتظل العلاقة بين الاثنين على المستوى العاطفى حتى النهاية، حين يسلم عزت «ابنته» اعتدال الى سامى، ويلح على البنت أن تقبل الشاب زوجاً، وأن تتحرر من الماضى المشين الذى يقف الآن عقبة بين الشابين.

واعتدال تستحق منا أن نلقى عليها نظرة فاحصة، لأكثر من سبب: فهى نموذج يتكرر فى أدب فتحى رضوان المسرحى من جهة.[1] ومن جهة أخرى نجدها في مسرحية: «شقة للإيجار» تمثل جانباً مشابهاً للجانب الذى يقف فيه عزت. إنها - مثله - تصطدم بحقيقة ما، فتهز هذه الحقيقة روحها هزة كبيرة تجعلها تفيق من الغيبوبة الاجتماعية التى يفرضها عليها وضعها الذليل.

تفاجأ اعتدال «بعميلها» عزت وهو يعرض عليها مبلغاً كبيراً لقاء ليلة الأمس - هو عشرون جنيها. وضعتها فى حقيبتها فى صمت. وترد اعتدال على هذا الهجوم غير المقصود بهجوم حاد، تحاول فيه تفسير مسلك عزت تفسيراً يحط من شأنه، وينتزعه من المنصة العالية التى صعد اليها بعمله الكريم.

اعتدال: أنا عارفة انت تأثرت من الحكاية اللى حكيتهالك وأنا سكرانة. أنت صدقتها، فزعلت وشربت وكترت من الشرب. عايز تنسى احتقارك لنفسك ولأنك عملت واحدة زى بنتك وكانت زميلتها فى المدرسة، عملتها مومس - تصورت بنتك فى نفس الموقف. تصورتها فى الصبح بعد ليلة مقندلة مزفتة، تمد أيدها علشان تاخد الثمن، انت عايز تريح ضميرك. عايز تتصدق على الجيفة الى قدامك بالعشرين جنيه دول (تقذف بالعشرين جنيه فى وجهه وتقف منفعلة) أنا أرفض يا سيدى هذه الشفقة. أرفض أن أكون تسليتك بالليل بشكل، وتسليتك بالنهار بشكل آخر. انا بالليل وسيلة لامتاع جسدك. وفى الصباح وسيلة للترويح والتسرية عن ضميرك. يا سيدى لقد بعتك جسدى. اعطنى الثمن المتفق عليه. الثمن الذى يعرفه أمثالك من الرجال الذين يتخذون منا وسائل لتجميل حياتهم وجعلها مقبولة ومسلية.

غير ان هذا التفسير التقليدى والواقعى لمسلك طلاب اللذة الليلية لا ينطبق على عزت، ولا يوهن من عزيمته، ولا يغير من الشعور الإنسانى الودود الذى أصبح يحسه نحو اعتدال.

وحتى حينما تفشى له سر الجنيهات العشرة المسروقة وحتى حين يكبس البوليس الشقة ويتعرض الجميع للخطر، تظل اعتدال وسلامتها شغل عزت، فهو يجرى وراءها بالعشرين جنيهاً ويقول فى هدوء عجيب: «مايهمكيش خدى فلوسك وانزلى. انزلى على مهلك. ربنا معاك». ولا تجد اعتدال ما تفعل سوى التوقف لحظة، ثم تقول وقد أغمض عليها الأمر: أما راجل غريب.

(١) فى مسرحيتى: «مومس تؤلف كتاباً»، «وجبة آخر الليل»، مثلا.

ومن تلك اللحظة حتى نهاية المسرحية تدخل اعتدال فى دوامة من الحيرة والاضطراب - تبتعد عن كل مظاهر البهرجة فى الملبس والزينة، وتتكلم بصوت وقور وحزين. ويعذبها ماضيها ويلح عليها، فتصر على أن تسمى نفسها «المومس» وتجد فى ذلك عزاء كبيراً وسلوى، كما يقرل المحامى الشاب شفيق لعزت. ثم لا تستطيع من بعد انفصالا من الرجل الذى أحدث فى حياتها كل هذا التغيير. وتظل محيرة بين أن تحبه كرجل أو كوالد. وتمنعها هذه الحيرة من قبول الحياة الجديدة التى يعرضها عليها حبيبها سامى.إنها تصر على أنها ماض لا سبيل الى الفرار منه. وقد أصبح سامى جزءا من حياتها - هذا حق - ولكنه جزء من ذلك الماضى الذى لا مستقبل حقيقى أمامه.

وتنتهى المسرحية واعتدال مشرفة على التمريض فى مستشفى مسطرد، ولكنها لا تسمح لنفسها - أبداً - بأن نفسى انها كانت مومساً.

أهو نوع من تعذيب النفس، والرغبة فى التكفير؟ ربما. ولكن السبب الأعمق هو أن التصاقها الأقوى بالرجل الوحيد الذى أحبته - عزت - قد كان وهى بائعة هوى. ولن يتكرر هذا الالتصاق أبدا من بعد. لا يمكن استعادته الا فى الخيال. وفى الخيال ترى اعتدال نفسها مومساً والى جوارها عزت. ومن ثم تتمسك بذلك الخيال الذى تسميه ماضياً لا فرار منه.

***

تتحرك اعتدال على المستوى العاطفى والاخلاقى وحسب وتفسر ظاهرة البغاء على أن سببه - أساساً - نوع من الشره يصيب الرجال. فيجعلهم يلغون فى لحم النساء كما تلغ الكلاب والقطط الضالة فى أكوام النفاية.

وهى لهذا لا تفعل شيئا بالذات على سبيل الثورة على وضعها المهين فى المجتمع. كل ما تفعله هو أن تأخذ وضع النمرة المتحفزة بازاء عملائها. ترفض أن تخدع «بوحايدهم» كما تقول لعزت، وتسخر من كرمهم - إن أبدوا كرما - وتسرقهم وهم سكارى كلما استطاعت. وحين يصيبها شىء من الوعى «تتطهر» على المستوى الأخلاقى، ولا تثور. انها أقل رعباً من «رجلها» عزت، ولكنهما فى الأساس متشابهان. كلاهما لا يستطيع أن يحيا إلا فى نطاق الطبقة التى ينتمى إليها، وكلاهما عاجز عن الثورة.

***

يستعين فتحى رضوان بسمات ميلودرامية واضحة لكى يجعل موضوعه الجاد هذا أكثر تأثيراً فى نفوس قرائه ومتفرجيه. يستعين بالخطب الرنانة الحراقة يسندها الى بعض شخصياته (عزت واعتدال أساسا) فى المواقف الملتهبة وقد مر بنا بعضها. ويستخدم الأسرار يهتك عنها الستر فجأة فى المواقف الحادة ثم يعقبها بمفاجأة حرفية على النحو التالى:

اعتدال: (يعلو صوتها وهى تعدو نحو المقعد الذى ألقت عليه حقيبتها) أنا حرامية ... أنا حرامية ... حرامية ... حرامية. (بانفعال عنيف جداً) أنا سرقتك امبارح وانت سكران. خدت منك عشرة جنيه ... أهو (تفتح الشنطة وتخرج ورقة ذات عشرة جنيهات وترميها فى وجه عزت). انده البوليس ... البوليس. البوليس. (يدخل عبد المغيث مضطربا)

عبد المغيث: بوليس ... بوليس ... كبسه جامدة.

عزت: (مأخوذا ولكنه من شدة الصدمة لا يتحرك ولا ينفعل) بوليس؟

اعتدال: (منتبهة) بوليس؟ انا لازم أهرب ... أنا ان مسكونى رحت فى شربة ميه. (تتجه نحو عبد المغيث) اخرج منين؟

عبد المغيث: من سلم الخدامين ... سلم النجاة.

غير أن هذه المفاجأة المثيرة لا تلبث أن تتمخض عن مفاجأة أكبر وأشد إثارة: يدخل ضباط البوليس، ويتبين عزت لشدة دهشة - انهم ليسوا من بوليس الآداب:

عزت: حضرتك بوليس من ...

الضابط: من القلم السياسى.

عزت: (مأخوذاً) قلم ... سياسى ... ليه؟

الضابط: مش دى شقتك؟

عزت: (مندهشاً) وهى شقتى من اختصاص البوليس السياسى؟ (يدخل ضابط ومعه أوراق ويدخل معه بوليس ملكى يحمل آلة طباعة رونيو)

الضابط الكبير: دول ايه؟

الضابط الشاب: منشورات وآلة رونيو.

عزت: منشورات ورونيو ... دول كانوا فين؟

الضابط: اتفضل معانا نفتش بحضورك. ده اجراء قانونى ومن حقك.

عزت: (يبدأ ينهار) من حقى؟ منشورات ورونيو فى الشقة؟

وينتهى المشهد والضابط الشاب يقرأ المنشور الذى تتفتح على وقع كلماته روح عزت المغلقة.

ومن فن الميلودراما أيضاً نجد التحول المفاجىء الذى يصيب الشخصيات. وهذا التحول إن كان أقل حدة فى الشخصيات الرئيسية: عزت واعتدال، فهو فى الشخصيات الصغيرة من أمثال المحامى شفيق يبدو واضحاً. لا يكاد عرت يحادث المحامى بضع دقائق، حتى يتحول المحامى من موقف المحتج على تصرفات عزت الى المعجب به أشد الاعجاب.

المحامى: (متأثراً) أنت رجل عظيم ... إنت انسان.

وقد مر بنا أن عزت نقى السريرة الى درجة كبيرة. وهذا النقاء المفرط هو بعض سمات

الشخصية الميلودرامية. وهو فى «شقة للإيجار» لا يقتصر على عزت، بل يمتد الى سامى. الذى كان أفقر عملاء اعتدال، والذى دس فى يدها خمسين قرشا مرة، وأعطاها عقداً وورقة بها اسمه مرة أخرى ـ وفى المرتين لم يمسسها قط ـ والذى ذهب يبكى على قبر أمها بكاء مراً.

والتصرفات التى تتقلب بين النقيض والنقيض هى أيضا من مميزات الشخصية الميلودرامية. ونحن نلحظ وجود هذا التقلب فى عزت الذى يضحك تارة ويبكى أخرى فى موقف واحد، ويبدو كأنما قد أصيب بجنون، على حد وصف المؤلف له فى المشهد التالى:

عزت: هنا مصر ... تجد أشكال وألوان من البؤس والقرف. تجد مرضى ومسلولين. تجد معتوهين وآدميين بلا أعراض (يضحك فى حالة عصبية) والله، والله، والله (بصوت عال يدل على شدة الانفعال والهياج) والله الحكومة هى اللى بتهتك الأعراض، ولا فيش بوليس آداب يمسكها. زملائى فى السجن لكى يعيشوا يجب أن يبيعوا أعراضهم. لكى يجدوا لقمة عيش، أو نفس سيجارة، أو قطعة حلاوة طحينية، لابد أن يتنازلوا عن هذا الذى تسمونه يا حضرات المشرعين والمحامين والمؤلفين (عفاف) الرجال والنساء والصبية، ومع ذلك فهم أنظف وأشجع وأصرح منى ومنك (يشده من مقدم سترته بعنف) هؤلاء يريدون أن يعيشوا، وهم يعيشون فى مرح عجيب، ولو هددك فقر كفقرهم لليلة واحدة لانتحرت. لأنك جبان. لأنك رعديد. لأنك متعلم ومفكر (يبصق على الأرض فى حدة).

وإلى جوار هذا التقلب بين العواطف المتناقضة فى المشهد الواحد، وما يصحبه من نبرات خطابية هى أيضاً من سمات الميلودراما، نجد فى عزت نوعاً مبالغاً فيه من احتقار الذات، هو كذلك من بضاعة الفن الميلودرامى:

عزت: ... لقد سجنت هنا بوصفى انسانا. وكان من الواجب ان أسجن بوصفى حيوانا ... ع الشفخانة ... ياللا! أرم. زبالة (فى انفعال شديد) انت يا سيدى لا تدرى كم اتعذب حين أجد هنا السعادة التى أجدها من قبل، ومع ذلك لا أحسن انها من حقى ... الناس يحترمونى ... والحقيقة اننى كلب. كلب. كلب نجس. (يعاوده الانفعال) ع الشفخانة ... ع الشفخانة (يقف كمن يصوب بندقية فى الهواء) اضرب. اضرب. وعلى عربية الكلاب. (تدمع عيناه، ويعلو صوته وينخفض فى اضطراب شديد ثم يجلس ويخرج من جيبه منديلا:

كما يستخدم المؤلف مؤثرات ميلودرامية بعينها مثل: حكاية أم اعتدال التى تموت مستورة بفضل الجنيهات الثلاثين التى سرقت ابنتها بعضها واستحقت البعض الآخر كأتعاب.

ومع هذا فان «شقة للإيجار» ليست ميلودراما خالصة وإنما هى من النوع الذى نسميه: «درام» أو دراما بورجوازية، وهو لون من التأليف المسرحى يعالج المشاكل الاجتماعية علاجاً زاعقاً، رناناً، ويستعين بالميلودراما والكوميديا معاً، على نحو ما نجد بالفعل فى مسرحية: «شقة للإيجار».

وجدير بالذكر ان النظرة العطوف التى ينظر بها الكاتب الى اعتدال وقضيتها هى أيضا من تقاليد «الدرام» وذلك منذ أن نظر الكاتب الفرنسى إميل أوجييه (١٨٢٠ ـ ١٨٨٩) بعين العطف الى مومس اسمها كلوريند، فى مسرحية «المغامرة» وجعل وجودها كله يتغير بعد أن تقع فى غرام[1].

على أن استخدام فتحى رضوان للكوميديا فى مسرحيته يثير بعض المشاكل الفنية من ناحيتى البناء والمضمون معا. ذلك أن الفصل الأول بأكمله مكتوب فى لون الكوميديا الانتقادية. مكتوب ببراعة كبيرة وخفة ظل ودراية بأحوال الناس تجعل قراءته أو مشاهدته متعة واضحة. غير أنه يكاد يكون مسرحية فى فصل واحد، مستقلة تماماً تقريباً عن جسد المسرحية، بحيث يسهل حذفه وتمثيله بمفرده على أنه وحدة فنية قائمة بذاتها. وفى الفصل الرابع يخصص الكاتب مساحة مفرطة الطول لكشف أحوال الجمعية الخيرية التى رأسها عزت، والابانة عن انتهازية أعضائها جميعاً.

وقد كان فى الامكان أن يعبر الكاتب عن هذا كله فى مشهد قصير أو مشهدين، ثم يدع تيار الاحداث الأصلية فى المسرحية يمضى خالياً من الكدر. كان فى إمكانه أن يفعل هذا بسهولة لولا أن موهبته للنقد الاجتماعى الكوميدى تلح عليه دائماً، وتغلبه على أمره فى أحيان غير قليلة.

والواقع أن الكوميديا الانتقادية هى أقوى أسلحة فتحى رضوان المسرحية، كما تشهد بهذا هذه المسرحية، ـ وبدرجة أكبر ـ مسرحية «المحلل»، التى يبدو فيها فى أحسن سمت.

ومن ناحية المضمون يحول هذا الكم الكبير من الانتقاد الكوميدى بين الكاتب وبين التركيز على موضوعه الرئيسى، والنظر العميق فى داخل البطلين: عزت واعتدال. ومن ثم يعوض الكاتب نفسه عن هذا النظر العميق باستخدام أساليب التصوير من الخارج، مثل الميلودراما والخطابة والكاريكاتور. على أن هذا كله لا يحول دون اعتبار مسرحية «شقة للإيجار» واحدة من أكثر مسرحياتنا، احساساً بمشكلة هذا الوطن الكبرى: حاجته الى تطور جذرى شامل، يقتلع الفساد من أساسه ويضع مكانه أساساً لبناء جديد. وربما كانت «شقة للإيجار» هى أول مسرحية مصرية تعانق موضوع الثورة الشاملة وضرورتها هذا العناق المخلص الحساس



(١) وقبل هذا نظر الالمانى كوتزبيو نظرة متحررة الى المرأة التى تزل فمنحها حق التوبة والعودة الى طريق الشرف.

الفصل التاسع

«الدخان»

والثورة المستحيلة

فى مسرحية «الدخان»، التى كتبها ميخائيل رومان عام ١٩٦٢ يقول البطل حمدى لأخته جمالات:

– بصى، (يشير الى آلة كاتبه سوداء فى ركن الغرفة برعب) شايفة الماكينة السودة القديمة دى اللى من أيام سيدنا نوح؟ دى العدو اللى لازم أحاربه، كل يوم، وكل شهر، وكل سنة، لغاية ما أموت. جمالات، ده العدو اللى لازم أحطمه وأقتله. (يندفع نحو الآله بسرعة خارقة وينقض عليها. جمالات تجرى وراءه فوراً) دون كيشوت. أنا دون كيشوت القرن العشرين.

وكان دون كيشوت هذا قد دخل معركة وراء معركة مع أعداء كثيرين. مع أبيه، ومع الشركة التى يعمل فيها كاتباً على الآلة، ومع العالم كله، فعاد من هذه المعارك جميعا مثخناً بالجراح.

يتلفت حواليه فى غرفته، فلا يجد صورة أبيه، وإنما يجد صورته هو، فيقول لحسنية، زوجته التى كتب عليها كتابه من شهور طويلة ولم يدخل بها بعد:

- شلتى صورة أبويا؟ لو كان هنا كان رماك من الشباك. (يغمض عينيه).

حسنية: (ببرود) بس هو موش هنا.
حمدى: هيه. أقسم بالله انا حاسس انه قاعد قدامى. (يضغط على اسنانه. يجلس).

وتسأله حسنية: بتحبه للدرجة دى.

فيرد: ما ... اعرفش. ليه ما تقوليش باكرهه للدرجة دى ... كان غبى ومغرور. وعلى قد ما كان بيقرا كان يكره المعرفة كراهية الموت. قال حا زوديك التجارة الثانوية علشان تساعدنى فى البيت. قلت له ودينى ثانوى زى ولاد الشارع وانا اساعدك فى البيت. قال لا ـ قلت له كلمة صغيرة، قلع الحزام وادانى علقة.

ويقول حمدى لأخته جمالات: يوم ما نجحت أبوى ادانى ثلاثة صاغ وبعتنى عند ثابت بك فى العتبة عشان يشحتنى المصروف زى كل شهر، وقال لى، قله انك نجحت يديك البقشيش. بقشيش. سألنى الكلب التركى على النتيجة، قلت له لسه ما طلعتش. حط ايده فى جيبه وطلع الاثنين جنيه وادهم لى ونده السفرجى وقال له، خد الولد عشيه فى المطبخ. أبويا كان راجل منافق.

وتحتج جمالات، وتستعطف حمدى، لأن الوالد ـ على كل حال ـ قد مات. فيقول:

أنا باحبه زيك ويمكن أكتر منك، لأنى باعطف عليه كمان. بس النهاردة أنا معلق فى مشتقة، واللى متعلق فى مشنقة ما يقدرش ينافق ولا يكذب ولا يجامل.

من أجل هذا كره حمدى أباه، فهو منافق، وحمدى صريح. والوالد مستخذ، وشحاذ، وحمدى مفرط الاحساس بالكبرياء شديد الإحساس بالمعرة. كيف يكذب، ويتسول ويأكل فى مكان الخدم من أجل جنيهات؟ وهو يعطف على والده، رغم الكره الذى يكنه له، لأنه يعرف سر تسوله. ولكن المعرفة لا تكفى. فقد كان حمدى يود لو كان والده مثله ـ متحدياً، لا يخضع لشىء فى الأرض أو السماء، لا ينسى، ولا يطرف فى وجه الحقيقة، ولا يقبل أن ينزل عن فكره واحساسه:

حمدى: ... خدت الكارت ورحت الشركة وتعينت بعشرة جنيه. وسألت قالوا لى كل سنة تزيد نص جنيه. وان انبسط منك المدير ان شاء الله يخليك بمية. ودخلونى على المدير علشان يتفرج على. وبص لى من فوق لتحت ... خنزير قاعد على مكتب. جلنف عمره ما قرا كلمة مكتوبة. واللحم على صدره بالطن. وأفندية لابسين حرير على اليمين والشمال. قبل ما اوصل مكتبه قال لى امشى. وكرهت الراجل والوظيفة عمى. كنت اطلع من الشركة جرى. لو شفتينى وأنا باجرى يتهيأ لك ان انى سارق سريقة. وكنت كل يوم وأنا رايح الشغل اتمنى الاقيها اتحرقت والا جات لها مصيبة ... وحسيت بفزع غريب ...

احس حمدى بفزع الانسان المرهف الشعور، الذى يرى عجلة المجتمع تتحرك صوبه فى سرعة لتمسك به وتضغطه، وتضعه فى الخانة. تحوله من انسان يكتب على الآلة، الى آلة تكتب على الآلة.

حمدى: اكتب ... اكتب ... اكتب ... خبط يا حمدى بصوابعك العشرة على الماكينة. اكتب. ما تفكرش انت بتكتب ايه، والا بتكتب ليه ـ هات صوابعك وتعال. ارمى مخك فى

الزبالة وتعال. انت بتاخد ماهية علشان تكتب بس.

وعبثا حاول حمدى أن يبحث عن هدف يشغل به، ويعوضه عن الخواء والروحى والفكرى الممض الذى يلاقيه فى الشركة. نال التوجيهية، وانتسب للجامعة، وتخرج فى قسم الفلسفة، ومازال الفراغ هو هو:

حمدى: قالوا لى على السجاير. على الملاهى. الخمر والهلس والقمار، الكل جربته ولقيته كلام فارغ. موش هو ده اللى أنا عاوزه. لغاية ما وقع فى ايدى كتاب وقريته. وياريتنى ما قريته آه. كان اسود اللى قريت فيه الكتاب ده.

ويسأله أخوه فتحى: كان عن ايه؟ (لحظة)

حمدى: كان عن الله.

قرأ حمدى الكتاب وفقد إيمانه. نسى كل كلمة فى الكتاب ونسى إيمانه أيضا. ومن ثم أخذ يدور فى دوامات من الشقاء الروحى لا تنتهى:

حمدى: وفجأة لقيت نفسى وحيد وتايه ... فى عالم كله أشباح، وكل حاجة فيه مصيرها الموت والاندثار. ناس وبهايم وطيور كله. كله...

فقد حمدى إيمانه الدينى والاجتماعى، أخذ يواجه المجتمع والعالم كله عاريا، أعزل. وهنا اكتشف المخدرات. ومنذ أن تعاطى الحشيش فى الشركة مع صديقه الشاعر، لم يستطع أن يخرج من أسار المخدر. دخن الحشيش، وأكل الأفيون، حتى أصبح خرقة بالية، وميتا على قيد الحياة. وأضحى أمله الأكبر أن ينتقم من الناس ومن العالم، ومن كل من دفعوا به الى هذا المصير. أقسم أن يفعل المستحيل كى يتخلص من سم المخدرات ويعود الى دنيا الناس ليقتص لنفسه:

... حارجع على العالم تانى زى الوحش العالم الحقير اللى طول ما انت ماشى يديك أوامر. البس بدله وكرافته وقميص. اشتغل. ما تسكرش وما تقعدش على قهوة. وما تلعبش قمار. وما تروحش للستات البطالين. وما تكلش كل يوم كباب. ووفر قرش لليوم الأسود. اتجوز واجر لك اودتين، وخلف عيال واشحت بيهم. نافق واكدب وجامل واوعى تقول الحقيقة. العالم سلبنى حريتى وسحق شخصيتى. وعلشان أنجح لازم أكون زى كل الناس التانيين.

هذا هو لب المشكلة.حمدى لا يريد أن يكون كغيره. انه مختلف حريص على الاختلاف. انه فرد وفوضوى ثائرعلى الوضع الاجتماعى، وثائر بدرجة أكبر على الوضع الانسانى بأكمله، على الانسان كحيوان، لا مفر له من الاجتماع والانتظام فى أسرة، والتضحية بأفضل ما عنده فى سبيل الجماعة. ثائر على الزواج والانجاب، والسجن فى غرفة أو غرفتين. ثائر على كل ما يحول الصخرة ذات النتوء فى شخصيته الى زلطة ملساء ترقد فى قاع المجتمع الآسن.

وكون ان هذه الثورة مستحيلة لا يفت فى عضد حمدى على الإطلاق. وماذا لو كانت مستحيلة؟ لن يساوم. ولن يهادن. ولن يركع. تركته أخته جمالات ـ أخلص أفراد أسرته له ـ ليكن. وقالت حسنية، زوجته، إنها لن تتركه ليكن أيضاً حتى لو تركته هى الأخرى فلن يتغير الامر:

لأن القضية قضية الانسان والتحدى. قضية الوقوف ضد كل استبعاد. استبعاد الأفيون للانسان. استعباد القوة للانسان. استعباد اللذة للانسان.

وتنتهى المسرحية وحمدى واقف وحيدا، يتحدث الى الجمهور.

ـ مفيش حل وسط ـ ما فيش حل وسط. أنا واقف فين وفى صف مين؟ (بحزن عميق) ما فيش حل وسط (يتجه الى الجمهور) وأنا والله ما ساومت ولا خضعت. انا كنت بابحث عن الايمان. كنت بدور على هدف. (يكاد ان يبكى) وأنا حلاقى هدف. (يبكى) لازم الاقى هدف. لازم الاقى هدف. (ينهار ويركع على الأرض) لازم الاقى هدف. لازم الاقى هدف.

✲✲✲

غير أن حمدى لن يجد هذا الهدف الذى يتحرق اليه، إلا إذا عرف إجابة السؤالين اللذين طرحهما وتركهما بلا اجابة.« أنا واقف فين، وفى صف مين؟ ».

وكانت قد عرضت له فرصة للاجابة على السؤالين، يوم استمع فى كهف المقطم الى القصة العجيبة التى رواها رمضان، تاجر الحشيش: قصة مصطفى البكرى، المسجون السياسى المسلول، الذى رفض، رغم بدنه المنهار، أن يقعد القرفصاء مثل باقى المسجونين، وتحدى الاومباشى الرذل ولم يأبه لضربات السوط الذى يحمله، ورفض رفضاً قاطعاً أن ينهار.

وقد تهلل حمدى لهذه القصة وأثارت فى نفسه ثورة مكبوتة، وأعانته على تحدى رمضان، ومشروعه الظالم، القاضى بأن يتزوج من زينب، المعلمة وتاجرة المخدرات، التى كانت تبحث عن رجل تتخذه ساتراً لتجارتها. غير أن قصة مصطفى الكبرى لم تفعل أكثر من هذا. لم تعن حمدى على أن يجد هدفاً، أو أن يحدد انتماء. لم تنقذه من ثورته المستحيلة بأن تصوب نارها نحو الهدف الأجدر بالهجوم: فقره، ووضعه الاجتماعى المسحوق، وضرورة العمل من أجل التخلص منها، بدلاً من اضاعة الوقت فى الخطب المتناقضة، وأكل الافيون.

وقد كان حمدى خليقاً أن يفعل هذا، فإنه رغم حديثه عن دون كيشوت فى داخله، ورغم دفعه لثورته من الحدود المعقولة ـ الاجتماعية والاقتصادية ـ الى الحدود التى لا يبلغها أحد ـ الثورة على الوضع الانسانى ذاته، رغم هذا كله، فإنه شديد الاحساس بالوضع الاجتماعى.

يسمع الحديث الوقح الذى صدر من فؤاد، خطيب أخته جمالات، والذى أعلن لها فيه أنه

لم يحبها قط، وإنما وضعها على ميزان القبانى، كما يفعل الجزار، وجعل فى الاعتبار سنها وجمالها وشهادتها ومرتبها والبيت الذى تعهدت شديد الاحساس بالوضع الاجتماعى.

يسمع حمدى هذا الحديث، فيكتم غضبه إلى حين يلقى فؤاد من بعد فيطرده من البيت طرداً، رغم احتجاج جمالات.

حمدى: (هائجا) اطلع برا. أنا سمعت كل كلمة قالها لك. جمالات تتوزن على القبانى يا كلب؟ ... (برقة لجمالات) انا سمعت كل كلمة قالها لك ... جمالات ... زعلانه على ايه؟ على حيوان عايز فضية ونجف؟ الاصناف دى لازم ما تخشش أى بيت. لازم تنطرد من العالم كله.

وتعود جمالات إلى الاحتجاج، وتدفع بأن الناس كلهم هكذا، وأن على المرء أن يقبلهم كما هم، لأنه مضطر الى العيش معهم. فيصيح حمدى بانفعال شديد:

موش ممكن. أبدا. أنا سمعت كل كلمة قلتيها له. ويومها حسيت انك آله بالنسبة لى. لأنى طول عمرى ما قدرتش أعمل اللى عملتيه. لأنى شفت فى حياتى غلط كتير. العالم مليان غلط. وأنا لو كنت طلعت على الناس وشتمت ولعنت وتفيت على كل الحاجات الغلط اللى باكرهها وموش عاجبانى، ولو كنت قلت للغلطان انت غلطان، وما خفتش منه ولا من اللى حايجرالى، لو كنت عملت كده لا كنت شربت حشيش ولا أكلت افيون. ولا بقيت فى الحاله اللى أنا فيها دلوقت.

ولكن حمدى لا يفعل، برغم هذا الوعى الواضح بالأسباب والمسببات، وبرغم المعرفة التامة بأن الثورة إن لم تصبح عملاً، فلا مفر من أن تنحط الى سخط عاجز وغضب مضيع.

ماذا، يا ترى، يكون السبب فى قعود حمدى عن العمل؟ أهى أعصاب مريضة، دائمة الاهتياج، لا يجد صاحبها مفراً من المخدر ليتمتع بلحظات من الهدوء؟ أهو التواء نفسى، يجعل حمدى يتشبث بأخته جمالات ويعرض عن زوجته حسنية؟ هل العجز الجنسى الذى يشكو منه بعد الإدمان هو نتيجة للمخدر أم عرض سابق عليه؟

منذ الطفولة وعلاقة خاصة تربط حمدى بجمالات: ينامان على سرير واحد، ويضحكان معا، ويتساران، ويقرآن كنوز الكتب التى وجداها فى الصندوق الأسود المغلق. ومن أجل حبها لحمدى، تقطع جمالات علاقتها بزوجها فؤاد، وتطرده من البيت، ثم تذهب لتعانق حمدى بالكلمة والفكرة، وتعرض عليه أن يعلمها شرب الحشيش، كى يدخنا من بعد سويا. ويحاول حمدى أن يدخل بزوجته حسنية، فيفشل فشلاً مزرياً، ويحس طول الوقت أن عينى أمه تطلانا عليهما من وراء الدولاب. فهل هو التواء نفسى آخر، وارتباط مريض بالأم، لا يستطيع حمدى معه أن يلتحم بسواها؟

يقول حمدى لتاجر الحشيش رمضان، وقد تمكنت رأسه الأنفاس:

أول ما مسك الجوزة فى ايدى، والا أحط حته أفيون فى بقى، الاقى جوز عيون واسعين، ما فيش أحلى من كده. يقعدوا باصين لى وما يتكلموش. والنظرة كلها حزن واستغاثة. ولو دفنت نفسى تحت سابع أرض، لو هربت واستخبيت ورا اليم، ومهما كلمتهم، مهما زعقت، والا شتمت، ابدا ما يتكلموش. والا يزعلوش. قدامى. قدامى. قدامى.

ويسأله المعلم رمضان: ان عملت حاجة بطالة فى واحدة ست وسبتها ؟

وهو سؤال فى المليان. غير أن حمدى ينكر هذا انكارا باتا. أى ذنب، إذن يطارد حمدى؟ حبه لأمه؟ حبه لأخته؟ فشله فى أن يحب زوجته؟ هذه الايحاءات موجودة كلها، ولكنها غير مجسدة. لا تعدو أن تكون ايحاءات يلقى بها الكاتب القاء فى جسم مسرحية، ثم لا يطورها، ولا يختار بينها. بل انه أحياناً يأتى بما يناقضها.

فحمدى «يحب» أخته، ولكنه يتدنى من صميم قلبه لو تزوجت، لأنه يحمل همها بأكثر مما يحمل هم نفسه. وهو عاجز عن أن يدخل بزوجته، ولكنه يتمنى لو استطاع أن يدفن نفسه داخلها. وهو متعلق بأمه، ولكنه يثور فى آخر المسرحية عليها، ويحملها وزر ما وصل اليه من شقاء.

وهذا الاضطراب والتناقض هو سر العجز الذى يصيب المسرحية، فيجعلها حاطة على الأرض، غير قادرة على التحليق على ما فيها من أشياء كثيرة طيبة. حمدى ـ كما يراه المؤلف ـ هو دون كيشوت، الذى يدخل معارك وهمية مع نفسه ومع الناس. نصف المجنون الذى يتوزع موقفنا ازاءه بين الضحك منه والأسى له. عاشق الجمال الذى يبحث عنه دون جدوى وإن كان البحث ذاته هو أثمن ما يحصل عليه. وهو الثائر الرومانسى الذى يصر على أن يبلغ أقصى الحدود ـ سخطاً على الأرض ومن فيها وما فيها، وعلى الوضع الانسانى كله، بل على الكون وما حوى. وهو الفوضوى الذى لا يقر أى نظام، الذى يقف ضد كل نظام وضد كل حكومة. وهو الثائر الاجتماعى الذى يرى الشر وسببه، ويعرف طريق الخلاص منه.

حمدى هو كل هؤلاء، وليس أياً من هؤلاء.

ذلك أن ميخائيل رومان لا يختار له وضعاً واحداً يقر عليه، ويتطور من خلاله الى بطل مقنع، محدد الابعاد مستدير الشخصية. من هنا جاءت استعانة رومان بالميلودراما، كى يسد بها الثغرات التى تركها عجز الكاتب عن اختيار دور معين لبطله.

ومن أمثلة المشاهد الميلودرامية فى المسرحية، ما يدور قرب ختام المشهد الأول من الفصل الثانى ـ حين يلح فتحى على أخيه حمدى الحاحاً شديداً كى يترك المخدر، ويتهمه بالجبن، ويصرخ فى وجهه أنه قد أحرق حياته ـ حياة فتحى ـ قبل أن تبدأ هذه الحياة، ثم يصفعه من بعد،

وينفجر باكياً ويترك الغرفة. وهنا يواجه حمدى نفسه بكل بشاعة موقفه:

حمدى: (يقف وكأنه حيوان حبيس فى قفص، فى موجة عنف متزايدة) الله... ويعدين؟ امى، اعمل ايه؟ أروح فين؟ أروح منكم ومن نفسى ومن العالم كله؟ الله، وكل يوم، كل يوم. وموت مفيش (هامساً) حا أقتله ـ (يعلو صوته بسرعة) حاقتل الكلب اللى حطم حياتى. الكلب اللى جاب الحشيش والافيون والحقن لغاية البيت. حا اقتله، الكلب رمضان. (يندفع خارجاً من الباب الخلفى ويعود على الفور جارياً وفى يده سكين طول سلاحها على الأقل ثلاثون سنتيمتراً. ويعود وهو شاهر السكين فى يده، كمن يستعد للطعن).

الأم: (أول ما تراه) يا أمى!

حمدى: (يندفع وهو شاهر السكين فى يده من الغرفة الى الصالون الى باب الشقة. يجده مغلقا بالمفتاح. يعود بسرعة هائلة الى الغرفة وهو يصيح) المفتاح فين؟ المفتاح فين ياكلاب؟ (يشد ادراجا من المنضدة فتسقط على الأرض. يدفع بعض الكتب فتسقط أيضا). المفتاح فين؟ (يندفع من باب الغرفة الخلفى وتسمع أصوات اصطدامه بالاشياء فى الخارج مع صيحاته) المفتاح خبيتوه فين ياكلاب؟ (يعود مندفعا الى امه، ولا زالت السكين فى يده) هاتى المفتاح حالا أحسن ادبحكم كلكم. هاتى المفتاح حالا.

وتضطر الام الى إرشادة الى مكان المفتاح، فيندفع خارجاً ثم يعود بعد أن يسقط على الأرض ويصيح والسكين لازالت فى يده:

الليله حا أخلى الجبل دم.

وتكاد تتركز السمات الميلودرامية كلها فى شخص حمدى، ومن بينها التخبط بين المواقف المتناقضة، والنزعة الى الخطابة، والعواطف العنيفة الحراقة. وذلك كله تعويضا عن حقيقة ان البطل لا يقوم قويا على قدميه، فهو محتاج الى عكازات ومساند مختلفة.

على أن هناك شخصيات أخرى تنتمى بوضعها وتركيبها الى عالم الميلودراما الفسيح، مثل رمضان، تاجر المخدرات، الذى يمثل الشر الخالص فى المسرحية، وإن خفف من ظلام صورته أنه يعطف ـ دقائق ـ على ذكرى المناضل السياسى مصطفى البكرى، وأنه يوضح أنه، هو بدوره، جزء من سلسلة متصلة من القمع والاستغلال، هو يضطهد حمدى وباقى عملائه، وهناك من يضطهده هو، ومن يضطهد من يضطهده، الى آخر سلسلة المعلمين الذين يتحكمون فى مملكة الجبل وتجارة المخدرات.

يأتى رمضان ومعه صبيه سيد، لزيارة حمدى فى بيته ومطالبته بالمتأخر. ويقول حمدى ـ معتذراً ـ انه كان يبحث عن رمضان وانه لم يجده فى المكان المعهود.

رمضان: ما كناش هناك. المباحث قالبة البلد، ومهيجة علينا الخلق. حضرت الفلوس؟

حمدى: لا. لسه.
رمضان: امال كنت بتدور علينا ليه؟
حمدى: وطى صوتك يا عم رمضان، احسن ماما تسمعك.
رمضان: (بازدراء) ماما؟ انا ماما بتاعتى ماتت من زمان.
حمدى: عم رمضان، اعمل معروف ادينى نص قرش على الحساب، وبكره الصبح الفلوس كلها تكون عندك.
رمضان: منين؟
حمدى: حا استلف من واحد صاحبى. فيه ناس عندهم فلوس كتير ما لكش دعوة. ادينى نص قرش علشان اعرف البس وانزل واكلم الناس. وحياة أبوك.
رمضان: الله؟ وحا تجيب فلوس منين؟ دا انت عليك عشرين جنيه.
حمدى: حا استلف. باقولك حا استلف. فيه ناس لى عليهم فلوس.
رمضان: مين اللى يسلفك؟ وانت اترفدت من الشغل.
حمدى: لا. لا. انا واخد اجازة.
رمضان: لا يا شيخ. اترفدت بالتلاتة .. وسالف من الشركة ٦٣ جنيه. والبنك حاجز على المكافأة. انت فاكرنا مواشى؟ (يمسكه من خناقه) اسمع يا واد يا وسخ، بكره الصبح تكون العشرين جنيه عندى. والا أقطع خبرك ولا أخلى الدبان الأزرق يعرف سكنك.
حمدى: بكره؟ خليها يومين والا تلاته على ما اتدبر.
رمضان: لا اتدبر الليلة. (لحظة) امك ما عندهاش حاجة كده والا كده؟
حمدى: حاجة كده والا كده؟ يعنى ايه؟
رمضان: قرشين محوشاهم للكفن والطلعة، والا حته صيغة.
حمدى: موش ممكن ترضى تدينى حاجة.
رمضان: ما تخدهاش. اسرقها.
حمدى: (بغضب) اسرقها؟ مستحيل.
رمضان: (ينقض عليه) اسمع يا ابن الكلب. انا باخد الفلوس دى واديها للمعلم الكبير. ولو تأخرت عليه يوم، حكومتك كلها ما تقدرش تحمينى. فاهم؟ حاندبح واندفن فى المقطم ولا مين درى ولا مين سمع. ادفع ١٥ بدال عشرين. وأنا اكلمك. والليلة على كل حال احنا مستنيينك ...

غير أن هذه «عينة» فقط من شخصيات العالم السفلى نجدها فى منبتها الطبيعى، وعلى أتم حرية فى المشهد التالى لهذا، ـ المشهد الثانى من الفصل الثانى ـ وتدور حوادثه فى مملكة المهربين فى جبل المقطم. وهو مشهد مكتوب بواقعية ومعاناة، وحرارة شديدة، ويعتبر أنجح مشاهد المسرحية على الإطلاق. ومع هذا، فان الأثر النهائى له يوضع فى حساب الميلودراما، نظراً لما يحتويه من إثارة شديدة، ومن شخصيات نمطية فى معظمها، ومن تحول مفاجىء

يصيب البطل حمدى، عقب استماعه الى قصة مصطفى البكرى.

❊❊❊

يبقى صحيحاً بعد هذا، مسرحية «الدخان» محاولة جادة ومخلصة لعرض مشكلة هامة من مشاكل مجتمعنا، وهى شعور أفراد من الطبقة الوسطى الصغيرة، نالوا ثقافة عالية فى ظروف بالغة الصعوبة، بأنهم محرومون، ومضيعون، ومسحوقون تحت وطأة نظام اجتماعى ظالم:

فتحى: لو كنت حر صحيح، لبطلت المخدرات من زمان.
حمدى: (يقاطع بحدة) ليه ابطلها؟ ليه ابطلها؟ رد.
فتحى: (يرتج عليه) ليه؟
حمدى: رد على، ليه ابطلها؟
فتحى: لأنها ... تقتلك.
حمدى: (مندفعا) فى داهية. مين أنا؟ وايه انا؟ وايه اللى حا يحصل للعالم لو مت؟ ما فيش. أنا فى السوق تمنى خمستاشر جنيه. المدير بتاعنا جاب واحد خواجة يفرجه على الموظفين. وشافنى الخواجا باكتب على الماكينة، سلم على وانبسط. ضحك المدير وقال له. ده بيأخد خمستاشر جنيه. بص له الخواجا وقال له خمستاشر جنيه؟ رخيص خالص. ايوه، أنا رخيص خالص.

والكاتب يحس احساساً مرهفاً بجوهر المشكلة وان كانت قلة خبرته ـ هذه هى مسرحيته الأولى ـ قد جعلته يغفل عن مبدأ هام من مبادىء ألخلق ألفنى، وهو أن الفن اختيار أولاً، وأنه ليس كل ما أحسه الكاتب أو ما عاناه أو ما سمعه أو ما قرأه ـ على قيمته الذاتية ـ أهل لأن يصب فى وعاء العمل الفنى، وإنما يوضع فى هذا الوعاء ما يقتضيه المقام.



خاتمة

ميلو دراما بلا مخدرات

والآن وقد استعرضنا بعضاً من جهود كتابنا لتطويع الفن الميلودرامى لخدمة قضايا المجتمع، ننتقل الى شىء من الحكم على فن الميلودراما عامة. ورغم أننا تحدثنا فى هذا الكتاب عن الميلودراما فى القرن التاسع عشر وحسب، فلا ينبغى أن يفهم من هذا ان ذلك القرن قد أنشأ الميلودراما من العدم. ذلك أن الميلودراما توجد فى تراث العالم المسرحى والروائى من عهد اليونان على الأقل. ففى المسرح، نجد فى أعمال الاغريقى يوريبيديس سمات ميلودرامية واضحة. هناك النزعة الى الخطابة، والاتجاه الى الشىء المروع المثير للغثيان، كما فى مسرحية «باخوس وأتباعه»، حيث يصف يوريبيديس مقتل الملك بينثيوس والتمثيل بجثته بعبارات قد يقف لها الشعر من الفزع ولكنها لا تنتمى الى التراجيديا:

أحدهم حمل ذراعه
وآخر رفع قدماً له عليها الصندل، لا يزال،
وضلوعه نزعت منه وهى شذرات مختلطة،
وأخذت كل يد مخضبة بالدماء
تتقاذف لحم بينثيوس غدواً ورواحاً.

هذه الروح الخطابية وذلك الفزع أصبحا فى مسرحيات الرومانى سينيسكا[1] أهدافاً

(١) لوسيوس انايوس سينيكا ـ ولد حوالى العام الرابع قبل الميلاد واضطر الى الانتحار عام ٦٥م.

أساسية. فقد صنع ذلك الكاتب لنفسه صيغة مسرحية تحتفى بمناظر سفك الدماء. تقدم القتل على المسرح إذا كان تقديمه يثير الفزع. فإن هون هذا التقديم من شأن القتل لجأ الكاتب الى وصفه دون تمثيله بعبارات رنانة طوفانية، تتولى بنفسها خلق الفزع المطلوب.

وعلى هذا أصبح الوصف والخطابة والنقاش والفزع عناصر أساسية فى مسرح سينيكا. وإلى هذه العناصر أضاف الكاتب عنصراً آخر هاماً هو عنصر الانتقام. وهذه العناصر كلها هى جزء من بضاعة الميلودراما فى بعض أطوارها. وقد أثر مسرح سينيكا على دراما عصر النهضة عامة تأثيرا فاق حدود التصور، وظهر هذا الأثر واضحاً فى المسرح الانجليزى فى مسرحيات كيد ومارلو وانتقل أيضا الى شكسبير. كما أن الميلودراما تطل بمفاجآتها المدهشة فى أكثر من مسرحية من أعمال موليير.

أما فى مجال الفن القصصى، فان أعمالاً مثل ألف ليلة تحفل بكل عناصر الميلودراما، من كنوز وطلاسم ومدن مسحورة، وجان يحرسون الكنوز، وفرسان يتحدون الموت لإنقاذ الجميلات، ومبارزات بالسيوف والرماح، ومغامرات فى البر والبحر يقوم بها ملاحون شجعان الى آخره. ومعنى هذا كله أن الميلودراما قد كانت بيننا دائماً، وأن شيئا ما فى هذا الفن قد اجتذب الناس عبر القرون المتوالية.

ما هو هذا الشىء؟

إنه فى حالة الميلودراما الدموية: قدرتها على أن تحل محل التراجيديا فى اعتبار عامة الناس، وتخلصهم من الفزع ورهبة الدم بتمثيل الفزع واهراق الدم أمامهم - نوع من الكثارسيس الشعبى كما قال بنتلى.

وفى الميلودراما البورجوازية والشعبية خاصة، هو القدرة على تحقيق المستحيل ولو فى الخيال.

وهو أيضاً النبرة التفاؤلية التى تنبنى عليها الميلودراما، والتى تحقق الأمل بمجرد الرغبة فى تحقيقه، والتى تلوى عنق الأحداث دائماً كى تحصل على النهاية السعيدة. وهو - كذلك - ما تتمتع به الميلودراما من قدرة طفولية على التحرر من الواقع. وهى قدرة نفرح لها كثيراً، ونتقبلها فى أعماقنا راضين، مهما كان احتجاجنا عليها على مستوى العقل الواعى.

إن شيئا داخلنا يهش حين نرى البطل وقد أنقذ فى اللحظة الأخيرة، رغم المؤامرات المطبقة عليه، ولا نبالى كثيراً أن يكون هذا الانقاذ مجافيا للمنطق، أو حتى منافيا له.[1] وحين تنجح البطلة فى الحفاظ على شرفها، رغم السجون والتهديد بالقتل، يرضى شىء ما فى نفوسنا، لأننا - فى أعماقنا - نحب للشرف أن يبقى، وللمظلوم أن ينجو من الظالم مهما كانت الظروف.

(١) قارن ما نشعر به من نشوة لدى انقاذ ما كهيث فى «اوبرا الفقير» لجون جاى.

وكون أن هذا يتم على غير المستوى الواقعى والمنطقى، لا يقلل من فرحتنا فى شىء لأن متفرج الميلودراما هو أشبه الناس بمتفرج الرسوم المتحركة.

تجعل لنا الرسوم المتحركة المستحيل واقعاً، وتحررنا من ضغط المنطق اليومى وصرامته وتدعونا الى أن نعيش دقائق فى عالم كله ممكن، وليس فيه شىء يتعذر على التحقيق. فيفرح الصغار والكبار معاً بهذا العالم.

والشىء ذاته يحدث فى الميلودراما.

وقد رأينا فى رواية «قصر اوترانتو» كيف أن صورة أحد الأجداد تخرج من إطارها ويتحرك الشخص المصور فيها ويطلق تنهيدة عميقة ويشير إلى واحد من الأحياء بأن يتبعه. كما رأينا نقط الدم تسقط من أنفف تمثال لواحد من الأجداد هؤلاء.

وهذا الخيال الميلودرامى هو جزء من الخيال الذى يعتمده فن الرسوم المتحركة. فكثيراً ما ظهرت الاشخاص المصورة فى تلك الرسوم وهى تتحرك خارج اطاراتها، وكثيراً ما تحركت التماثيل فأضحكتنا وألقت الرعب فى قلوب شخصيات الرسوم الأخرى - وكثيراً ما سقط الناس من حالق، ولم يصبهم أذى. فالتحرر من المنطق والواقع إذن هو بعض المزايا التى تحبب الناس فى الميلودراما، كما تحببهم فى الرسوم المتحركة.

ويلحظ القارىء فيما سبق أننى اعتبرت بعض العيوب التى وجدها ايرك بنتلى فى الميلودراما مزايا لهذا الفن لا نواقص فيه. ومن هذه العيوب ما أسماه بنتلى مجافاة الواقع، والفنتازية الخشنة، والرغبة الملحة فى أن تنتهى الأحداث نهاية سعيدة. غير أن هذه إنما تكون عيباً فى العمل الميلودرامى الضعيف، وهى ترتد مزايا إذا ما اتخذت وسائل لتزجية رسالة تقدمية أو إنسانية واضحة.

وقد نظر بنتلى نفسه إلى هذه «النواقص» هذه النظرة المزدوجة.[1] حين قرر أن الفانتزيا الخشنة أفضل بكثير من الواقع القمىء الذى يعيش فيه المسرح المعاصر. وأن المبالغة فى الميلودراما مقصودة لذاتها وأنها ليست عيباً تنزلق اليه. وأن الصدفة الكبيرة موجودة فى أرفع ألوان التراجيديا، كما هى موجودة فى الميلودراما، وأنها لا تسبب بالضرورة خللاً فى جسم

(١) رغم ان نظرة بنتلى للميلودراما هى أكثر اتساقاً وأقل تناقضاً من نظرة ويلسون ديشر لها، فان بنتلى يعكس فى ثنايا كلامه شيئا من الحيرة التى تنتاب رجال المسرح جميعاً بازاء هذا الفن. إنهم محيرون بين الاستخفاف به وبين التقدير لما يمثله من امكانات جماهيرية كبيرة. والى جوار هذا، فان للعمل الميلودرامى منطقاً خاصاً، ما أن تسلم به حتى تجد نفسك مشدوداً الى تتبع الأحداث المثيرة التى يحفل بها العمل مما يجعل من العسير حقاً على كل محب للمسرح أن يمنع نفسه من الانجذاب الى العروض الميلودرامية. وهذا الموقف المزدوج ليس مقصوراً على فنانى المسرح ودارسيه، بل هو يمتد أيضاً الى المتفرجين، الذين يتوزع وقت العرض المسرحى عندهم بين الاهتمام والاستخفاف، ثم لا يستطيعون ان ينعوا انفسهم من الحماس والتصفيق فى المواقف المثيرة.

العمل المسرحى متى أحسن استخدامها.

وبعض أساليب الاستخدام الطيب لهذه المزايا - التى تهدد بأن تنقلب - فى أى وقت - الى نواقص، هو أن نبحث لها عن موضوع مناسب وإطار مناسب. أن نبحث طويلا حتى نعثر للفانتزيا الخشنة على نغمة مناسبة تقول للمتفرج، تعال استمتع بهذا العالم الفنتازى الغريب، ولكن لا تضع فيه، ولا تظن أنه بديل من الواقع. استمتع وتمالك نفسك - تفرج وأنت صاح[1] وأن نكتشف للمبالغة والخطابة حداً ونبرة واضحين تقفان عندهما. وأن نفتش عن أسباب عميقة تختفى وراء الشكل الاتفاقى الظاهر الذى تبديه الصدفة الكبيرة.

وهذا هو ما فعله برنارد شو فى «تلميذ الشيطان»، وبرتولت بريشت فى «أوبرا بثلاثة مليمات».

ففى مسرحية «تلميذ الشيطان»، يستخدم شو كل حيل الميلودراما التقليدية، من إثارة بالغة، وخطابة زاعقة وشخصيات نمطية، ووصية لميت تتلى على ورثته وتحمل معها المفاجآت، وحرب وضرب، ومحاكمة وهروب وانقلاب مفاجىء فى الشخصيات من الخير الى الشر وبالعكس. بل ويمضى شو قدماً فينقذ بطله من حبل المشنقة، بعد أن التف هذا الحبل حول رقبته بالفعل. يستخدم شو كل هذه الأدوات التقليدية استخداماً مزدوجاً، يجمع بين الاحتفاء بالميلودراما والتندر بها ويبدو كمن يقول، نعم هذه هى الميلودراما التقليدية، ولكن، انظروا كيف أطوعها لخدمة الأهداف التقدمية والآراء الناضجة. ذلك أن بطل المسرحية، ديك دراجون، هو الشرير المزهو بشره الذى تعرفه الميلودراما. ولكنه بعد هذا يختلف فى فهمه للشر. فهو يرى أن الأشخاص القميئين الذين يعيشون فى عبادة شكلية للخير هم الاشرار الحقيقيون بينما هو فى جوهره خير، وإن خرج على العرف والتقليد وشكل العبادات. هذا البطل «الشرير» يناضل عساكر الانجليز الذين يحتلون بلده نضالاً نشيطاً، وينقذ شخصاً آخر من الموت بأن ينتحل شخصيته، ويرفض أن يقع فى غرام زوجة ذلك الرجل رغم اغراء الزوجة له. فواقع الأمر أن أفعال ديك دراجون كلها خير، وأن بدا هو للناس شريراً تقليدياً.

وبهذا يفيد شو من شكل الميلودراما المثير للحماس والقادر على تجنيد الناس، فى الدعوة إلى كراهة الاستعمار البريطانى، وفى التنديد بنفاق «الأخيار» وفى شجب التصرفات الرومانسية، وفى بث فكرة أن الخير ينبغى أن يقصد لذاته، وليس لأن العرف يرضى عنه أو أنه يحمل معه جائزة من الأرض أو السماء. كما يعالج فى الوقت ذاته موضوعه الأثير لديه وهو مسافة الخلف بين القول والعمل، أو عجز الحالمين عن العمل وقدرة العمليين على بلوغ الأهداف،

(١) قارن بين قولى هذا وبين ما يقوله بنتلى عن الميلودراما، أثناء فحصه للتراجيديا فى كتابه، «حياة الدراما»، يقول الناقد، تقوم الميلودراما على خلق قدر معين من القلق لدى عملائها. قدر معين لا تتعداه وفى سبيل هذا، تلجأ الى المباعدة بين المتفرج وبينها - عن طريق الاماكن الغريبة التى تجرى فيها الاحداث، والاسلوب غير الطبيعى الذى تدور بــه، وبهذا تكون كمن يقول للمتفرج اطمئن. فنحن لا نقصدك انت.

رغم قلة التحليق.

فهذا شو قد حدد للفانتازيا الخشنة النغمة المناسبة، وقال لمتفرجه بالفعل، تفرج وأنت صاح. وحد من شأن المبالغة والخطابة، بأن جعل الفكر المتألق والضحك الحلو ينسابان فى غضون المسرحية فيلطفان من حرارة الميلودراما ويخففان من غلوائها.

وفى مسرحية، «أوبرا بثلاثة مليمات»، يصل بريشت بطريقة أعمق وأذكى وأدعى الى السخرية إلى الأهداف الثلاثة التى ينبغى أن تكون نصب أعين من يريدون استخدام الميلودراما استخداماً واعياً وصحياً.

إنه يأخذ من مسرحية جون جاى، «أوبرا الفقير»، أساسياتها[1]، ولكنه يتخذ من التحوطات ما يجعل الميلودراما فيها تجرى فى حدود آمنة. فهو ينجح فى العصور على النغمة المناسبة للفنتازيا الخشنة - النغمة التى تقول للمتفرج، استمتع وأنت صاح. وذلك حين يجعل بيتشام يقول للمتفرجين وهو يمهد لظهور يد المصادفة الكبرى التى تنقذ ماك هيث فى اللحظة الأخيرة من حبل المشنقة: ستستمعون الآن كلكم، (بلى كلكم، فان الصوت بالفعل عال) صوت الرحمة وهو يعطى العدل علقة فظيعة إنما هذى مجرد أوبرا، وستفيض عليكم بالمتعة، لا نبخل فهذا رسول الملكه يدخل راكباً.

ويدخل الرسول الملكى بالفعل حاملا معه بشرى العفو عن ما كهيث.

وبهذا نتقبل المفاجآت التى تتم - فيما يقال لنا صراحة - فى عالم الأوبرا - عالم الفنتازيا وشبه الاحلام. غير أن بريشت لا يتركنا طويلا مخدرين بهذا العالم، فهو لا يلبث أن يطلع علينا بالتفسير القوى والعميق والواقعى، لهذه المصادفة الكبرى. إن الملكة لا تعفو عن ماك هيث وحسب، ولكنها - أيضاً - ترفعه فوراً الى مرتبة النبلاء، وتجرى عليه معاشاً سنوياً قدره عشرة الاف جنيه.

ولماذا؟

لم يقصر بريشت فى تبيان أن ماك هيث هو جزء من نظام عام يقوم على اللصوصية.

(١) فى «اوبرا الفقير»، (١٧٢٨) التى كتبها جون جاى، (١٦٨٥ - ١٧٣٢) بناء على رغبة صديقه الشاعر والكاتب الهجاء جوناثان سويفت، (١٦٦٧ - ١٧٤٥)، يقع اللص وقاطع الطريق وزير النساء الفتان كابتن ماك هيث فى قبضة البوليس مرتين. وفى كل مرة تقوم المومسات وفتيات الشوارع بالمساهمة فى القبض عليه طمعاً فى المكافأة التى رصدت لمن يظفر به ثم يمثل ماك هيث للسجن لينفذ فيه حكم الإعدام، ويأخذ يودع أصدقاءه، زوجتيه اللتين تزوجهما واحدة وراء الأخرى، دون علم أى منهما، وأربع زوجات أخريات، يأتين مودعات، ومعهن صغارهن وهنا يحدث ما لم يكن متوقعا. فان رعاع لندن يتظاهرون من أجل ماك هيث مطالبين بالعفو عنه، بدعوى أن الفقير ينبغى أن تترك له حرية الانحلال الخلقى اسوة بالأغنياء. وبالفعل يصدر قرار بالعفو عن ماك هيث. ويعلن أنه من تلك اللحظة سيتخلى عن خطايا الأغنياء دون حماقاتهم، وأنه سوف يختار من زوجاته واحدة فقط - هى بوللى - يجعلها زوجة وحيدة لـه.

وحين يتعرض لص شجاع ومحبوب وبطل مثله لخطر ما، فلا بد أن يندفع النظام كله الى انقاذه، حفظاً لسلامة النظام، وعملاً بالمبدأ القائل، الكلب لا يعض كلباً مثله.

ثم أن ماك هيث لم يكن مجرد لص، بل لقد خدم جيش بريطانيا، وساعد الاستعمار على إرساء دعائمه فى الهند وغيرها من البلدان الضحايا. ويمعن بريشت فى السخرية من الوضع كله ـ من الملكة ومن نظامها ومن العدالة ومن البوليس، ومن ايديولوجيات المجتمع كله، ومن نظرته الى الدين، حين يجعل ماك هيث يفسر عفو الملكة على النحو التالى:

ماك هيث: ـ نجاة. نجاة. كنت واثقاً منها. فحين تعم الحاجة اليها، تكون رحمة الله إلينا أقرب.

فهى رحمة الله اذن، أنقذت ماك هيث، وليس النظام الرأسمالى. كأنما هذا اللص، القاتل، الزانى، المزواج يستحق أية رحمة. ثم يعود بريشت ليحذرنا تحذيراً أخيراً. يقول على لسان بيتشام:

«ليس كل يوم يأتى رسول من الملكة. وحال الفقراء سيىء بوجه عام ... لهذا لا تتحمسوا كثيرا للوقوف فى وجه الظلم. افعلوا هذا فى حدود».

ذلك أن البحث عن العدالة فى مجتمع يرتكز وجوده ذاته على الظلم هو نوع من الانتحار. والأولى تغيير المجتمع من جذوره، وليس محاولة إصلاحه بالطرق القانونية.

ثم يجد بريشت للخطابة فى الميلودراما وظيفة درامية فعالة. إنه يستخدمها بطريقة مزدوجة المعنى ليكشف حقيقة الأوضاع. هنالك تصبح الكلمات الرنانة كالطبل الأجوف أداة لكشف الزيف الذى يعيشه المجتمع.

إن كلمات ماك هيث التالية ـ بكل ما فيها من خواء ـ تسقط على الأذن سقوطاً ليناً، فتثير السخرية من النظام الاجتماعى، بينما الخطابة فى الميلودراما العادية قد تثير السخرية من الخطيب ذاته، ومن العمل المسرحى، ومن المؤلف بما تحويه من صوت عال ومبالغة غير مقبولة. يقول ماك هيث فى وصف العلاقة الوثيقة التى تربطه ـ هو اللص ـ بضابط البوليس براون:

«كنا صديقى الصبا. ورغم أن مد الحياة الكبير قد فرق بيننا ـ رغم أن مصالحنا الرسمية قد اختلفت ـ بل قد يقول البعض أصبحت على طرفى نقيض ـ فقد ثبتت صداقتنا للاختيار. وهذا جدير بأن يعلمكم شيئاً ... نادراً ما قمت ـ أنا قاطع الطريق البسيط ـ بعملية، ولو صغرت، دون أن أعطى صديقى براون نصيباً من الإيراد، (نصيباً كبيراً يابراون)، وهو بدوره، ذلك الضابط القادر على كل شىء، نادراً ما قام بغارة دون أن يصلنى منه نبأ بها، أنا صديق صباه و، ... وهكذا ... وهكذا».

وفى إطار هذا الموقف الايديولوجى الواضح من مسرحية جون جاى وما تحويه من أحداث، تصبح عيوب الميلودراما أقل أهمية، أو غير ذات بال فى الواقع.

الشخصيات فى «أوبرا بثلاثة ملليمات» نمطية كلها، ولكننا لا نأبه بهذا. فالمهم ليس ما داخل الشخصية ولكن ما تقوله وما تفعله من الظاهر. لهذا لا نحتج حين تقوم المومس جينى بالقاء حكمة أو درس مستفاد.

ولا نتململ حين يصبح بيتشام، المستغل الذكى الذى لا تنفد له حيلة، وسيلة لفتح أعيننا على حقائق الحياة. ونتابع، دون حرج، شخصية قاطع الطريق الجذاب، وزير النساء المفعم بالحياة والشجاعة، والذى تمجده الميلودراما التقليدية، (هنا ماك هيث)، دون أن نسقط الى هوة محاكاته أو رفعه إلى مرتبه الابطال.

ذلك أن الكاتب يقول لنا صراحة. اسمعوا ـ هذه حكاية تعليمية، المضمون أهم ما فيها من عناصر، وكل ما عداه أدوات. يقول هذا ويعمل بوحى منه. ولكنه ـ رغم هذا ـ يحرص على أن يخدم مضمونه بكل ما لديه من وسائل هى ملك للفنان الشاعر القادر، البعيد النظر، المرهف الحس، الشديد الوعى، الذى هو برتولت بريشت. يخدمه بالنكتة، والتعليق، والغناء، والرقص، والسخرية، فيقدم لنا عرضاً مسرحياً شائقاً ينبض بالحياة والعلم والفلسفة.

❊❊❊

ولعله يكون واضحاً ـ بعد هذين المثلين من مسرحى شو وبريشت، ما أقصده من الدعوة إلى الاستخدام السليم للميلودراما. فالمطلوب هو أن نستولى على فن الميلودراما، ونستخدمه لحساب الناس، لمصلحة الخير والتقدم. بدلاً من أن نترك سلاحة الفعال يفتك بالجماهير ويضللها.

وقد رأينا فى الفصل الأول من هذا الكتاب كيف أن الميلودراما، فى لحظاتها الصاعدة، قد استطاعت أن تخدم القضايا الثورية والاصلاحية خدمة فعالة حقاً. كذلك وجدنا فى باقى الفصول أن كتابنا المصريين أمكنهم استخدام الميلودراما سنداً حيناً، ووعاء حيناً آخر لمسرحيات جادة، عالجوا فيها كثيراً من أمراض المجتمع علاجاً قوياً ومثيراً معا.

كتب إسماعيل عاصم «صدق الإخاء»، ليستنهض همم قومه، بعد الضربة القاسية التى تلقتها الأمة عقب فشل ثورة عرابى واحتلال المستعمرين الانجليز لبلادنا. واغترف فرح أنطون من فن إميل زولا الطبيعى الميلودرامى ليكتب مسرحيته الأخاذة، «مصر الجديدة ومصر القديمة»، وفيها أدان بشدة الاستغلال البشع الذى كان مهاجرو الاوروبيين يعرضون له بلاد الشرق عامة ومصر خاصة. وتطلع عباس علام ومحمد تيمور الى الميلودراما الفرنسية، فأنتجا مسرحيتين تعالجان موضوعين هامين. انفلات الطبقة الوسطى الناشئة من وصاية الاقطاع، (أسرار القصور)، ومفهوم الحرية عند جيل من الاقطاعيين هفا الى العيش فى القرن العشرين

(الهاوية). واستقل أنطون يزبك عن الميلودراما الفرنسية، وكتب «الذبائح» بوحى من إبسن، واستطاع أن يقدم لنا فى اطار الميلودراما واحدة من أقوى المسرحيات التى عرفها المسرح المصرى إذ ذاك - عرض فيها لموضوع هام هو: الزواج غير المتكافىء بين مصرى مقيم على قوميته وتراثه، وأجنبية تحاول «تحريره» من هذا كله. واستخدم يوسف وهبى ترسانة الميلودراما كلها لكتابة «أولاد الفقراء» فأنتج مسرحية جريئة ومؤثرة، رغم العيوب الكثيرة التى أشرت اليها. وتقدم فتحى رضوان بقضية الميلودراما الاجتماعية تقدماً واضحاً، فكان السابق باستخدامها فى علاج الثورة الاجتماعية الشاملة التى كان مجتمع ما قبل ١٩٥٢ يهفو إليها ويحضر لها بعديد من الوسائل. وجاء ممثل للكتاب الشبان هو ميخائيل رومان، فكتب «الدخان»، معالجاً بها موضوع الثورة المستحيلة، وفيها رسم صورة ناجحة ومؤثرة لشباب الطبقة الوسطى الصغيرة، الذين يطحنهم الفقر والخواء الروحى، ويفتك بهم الضياع.

وما فعله هؤلاء الرواد من عشرات السنين جدير بأن يفعله كتاب اليوم بدورهم.

والذى نطمع فيه من هؤلاء الكتاب - الشاب منهم خاصة - هو أن لا يترددوا فى استخدام فن الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يزخر بها عصرنا علاجا تقدمياً وإنسانياً وأن يوجهوا هذه الأعمال الى الجماهير العريضة - خصوصاً تلك التى تعيش فى الأقاليم والريف، والتى لم يصل إليها فن المسرح بعد.

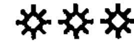
انهم بهذا يخدمون قضية المجتمع وقضية الانتشار المسرحى معا. فإن أعمالاً ميلودرامية تقدمية المضمون كفيلة بأن تشعل خيال الجماهير، وتقيض على انتباههم قبضاً، وتجعلهم يلتفون - فى وقت واحد - حول قضايا المجتمع وفن المسرح. بل هى جديرة بأن تجعل المسرح ذاته واحداً من أحداث الحياة التى يلقونها كل يوم، كالزرع والقلع والحرفة والصحة والربح والخسارة.

واذا كانت الميلودراما قد خدمت المسرح البورجوازى بأن وفرت له كتاباً وخلقت له تكنيكاً، وضمنت له جماهير متحمسة، فإنها - بالتأكيد - قادرة أن تفعل هذا وأكثر منه، لمسرح يوجه لخدمة الشعب، ويعبر عن روحه وآماله.

وستكون هذه بداية لمسرح شعبى فعلى. مجرد بداية.

فلا أحد يدعو - لا الآن ولا فى المستقبل - الى أن يكون كل ما يقدمه المسرح الشعبى هو ميلودرامات. وانما الذى أدعو اليه بالفعل هو أن لا نتردد فى استخدام الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية علاجاً سهلاً ومفهوماً، وقريباً من قلوب الناس.

على أن نتقدم من هذا الهدف إلى إنشاء أعمال أخرى أكثر عمقاً وأوفر حظاً من الفن المسرحى، أعمال يرضى عنها المسرح ويقبل عليها الناس.



المحتويات

الكوميديا المرتجلة

فى المسرح المصرى

فنون الكوميديا

من خيال الظل ... إلى نجيب الريحاني

مسرح الدم والدموع

دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية